FILM

DANIELE GAUBERT (FRANCJA)

• NR 42 (1245) • ROK XXVII • 15 PAŹDZIERNIKA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Pułkownik Michał Stępkowski, konsultant filmu „Szalony major", gra jedną z ról epizodycznych

Projekty i realizacje

● Ustalono obsadę filmu „Pełnia nad głowami" (SILESIA), komedii o konflikcie między notablami w małym miasteczku. W rolach głównych występują: Jerzy Cnota, Zdzisław Maklakiewicz, Zygmunt Malanowicz, Marian Opania, Franciszek Pieczka i Kazimierz Witkiewicz. Autorami scenariusza są Tadeusz Chmielewski i Andrzej Czekalski, reżyseruje Andrzej Czekalski, operatorem jest Mikołaj Sprudin, kierownikiem produkcji — Tadeusz Baljon. Zdjęcia mają się rozpocząć 2 listopada w Skoczowie koło Katowic.

● W Żerominie koło Łodzi trwają zdjęcia do filmu „Szalony major" Bohdana Poręby (zespół PANORAMA). Reportaż z realizacji zamieścimy w następnym numerze.

● Zmieniła się obsada aktorska w filmie „Jezioro osobliwości" Jana Batorego (PRYZMAT). Ewę Krasnodębską zastąpi Barbara Horawianka.

Tydzień w filmie

● **W dniach 2 — 8 października odbywały się w Warszawie Dni Berlina. Zorganizowano wiele imprez artystycznych; niektóre poświęcone były kinematografii NRD. 3 października odbyło się w Klubie Oficerskim w Warszawie uroczyste otwarcie wystawy „25 lat produkcji filmów krótkometrażonych DEFY". Z kolei 6 października zorganizowano w Stołecznym Domu Kultury projekcje najnowszych filmów krótkometrażowych. Współorganizatorem tych imprez był warszawski Ośrodek Kultury i Informacji NRD.**

● **28 września zakończył się w Łodzi II Festiwal Filmów Dydaktycznych, połączony z Sympozjum Filmu Naukowego. Jury festiwalu, pod przewodnictwem dr. Ryszarda Fidelskiego, obejrzało 43 filmy, wyświetlane w czterech kategoriach. W każdej kategorii przyznano trzy nagrody, przyznano także cztery nagrody pozaregulaminowe i pięć dyplomów honorowych. Obok (rubryka „Tematy dnia") zamieszczamy wypowiedź prof. Jana Jacoby'ego, prezesa Polskiego Stowarzyszenia Filmu Naukowego.**

● **W Polanicy - Zdroju zakończył się VIII Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich „Pol—8". Wielką Nagrodę festiwalu otrzymał Engelbert Kral z Kędzierzyna — za trzy filmy animowane: „Szeptem do ucha", „Czysta miłość" i „To jest to".**

● **Na przełomie września i października czynna była w Węgierskim Instytucie Kultury w Warszawie wystawa poświęcona węgierskiemu filmowi animowanemu.**

● **Uległ zmianie termin III Ogólnopolskiego Przeglądu Filmów Społeczno - Politycznych w Łodzi. Impreza odbędzie się ostatecznie w dniach 24 — 26 października. Organizatorami przeglądu są: Komitet Łódzki PZPR, Centrala Filmów Oświatowych „Filmos" w Łodzi, Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi, PWSFTiT, Redakcja „Głosu Robotniczego" oraz Wojewódzka Komisja Związków Zawodowych. Patronat nad imprezą objął Minister Kultury i Sztuki, Stanisław Wroński. Do przeglądu zakwalifikowano 33 filmy: 12 pozycji z TV, 10 — z WFD, 4 — z WFO, 4 — z „Czołówki", 2 — z Tele-ARu oraz 1 — z Se-Ma-Fora.**

● **W pierwszych dniach października odbyło się w Gdańsku IX Wakacyjne Studium Wiedzy o Filmie, poświęcone historii filmu czechosłowackiego. Organizatorami imprezy były Dyskusyjny Klub Filmowy „Żak" w Gdańsku oraz Filmoteka Polska w Warszawie.**

Przyjazdy, wyjazdy

● *We wrześniu przebywał w Polsce David Stratton, dyrektor międzynarodowego festiwalu w Sydney. Nasz gość wybierał filmy polskie, które zostaną wyświetlone na festiwalach australijskich w roku przyszłym.*

● *W dniach 24 — 30 września bawiła w Polsce Dora Thomas, szef produkcji filmowej znanego towarzystwa naftowego Shell w Anglii. Pani Thomas była gościem Stowarzyszenia Filmowców Polskich; przedstawiła filmy dokumentalne, zrealizowane w swej wytwórni.*

Film polski na świecie

● W dniach 4—10 października odbył się w Paryżu Tydzień Filmów Polskich. Pokazaliśmy filmy: „Perła w koronie" Kazimierza Kutza, „Poślizg" Jana Łomnickiego, „Wezwanie" Wojciecha Solarza, „Brzezina" Andrzeja Wajdy, „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego oraz sześć filmów krótkometrażowych. Z okazji Tygodnia wyjechała do Francji delegacja filmowców polskich: aktorzy — Maja Komorowska, Barbara Sołtysik, Olgierd Łukaszewicz, reżyserzy — Kazimierz Kutz i Krzysztof Zanussi oraz dyrektor Biura Organizacyjnego NZK, Wacław Janas.

W opactwie Royaumont pod Paryżem odbyła się Dekada Kultury Polskiej, poświęcona polskiej muzyce, teatrowi i filmowi. Z tej okazji wyjechała delegacja pod przewodnictwem wiceministra Kultury i Sztuki, Tadeusza Kaczmarka. W trakcie Dekady pokazaliśmy w dniach 8—15 października filmy: „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, „Pasażerka" Andrzeja Munka, „Wezwanie" Wojciecha Solarza, „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy, „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego oraz „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego. W Royaumont odbyła się dyskusja poświęcona polskiej kinematografii. Wzięli w niej udział: Kazimierz Kutz, Wojciech Solarz, Krzysztof Zanussi, Bolesław Michałek, a także liczna grupa aktorów i reżyserów teatralnych.

Ponadto w dzielnicy Paryża — Malakoff trwał przegląd filmów polskich, na którym pokazaliśmy „Jak rozpętałem II wojnę światową" Tadeusza Chmielewskiego, „Rękopis znaleziony w Saragossie" Wojciecha Hasa, „Celulozę" Jerzego Kawalerowicza, „Chudego i innych" Henryka Kluby, „Zaduszki" Tadeusza Konwickiego oraz „Zarazę" Romana Załuskiego, a także pięć filmów krótkometrażowych.

Kupiliśmy

● **„Zeznanie komisarza policji przed prokuratorem republiki".** Włoski film sensacyjno - społeczny. Historia komisarza policji, który walczy z szajką spekulantów budowlanych, korzystających z pomocy wysokich urzędników państwowych. W rolach głównych: Franco Nero, Martin Balsam, Marilu Tolo. Reżyserował Damiano Damiani.

● **„El Dorado".** Western Howarda Hawksa („Rio Bravo", „Ziemia faraonów"). Historia przyjaźni dwu weteranów Dzikiego Zachodu — szeryfa i zawodowego rewolwerowca. Obydwaj bronią więzienia, w którym przetrzymywany jest miejscowy potentat, oskarżony o morderstwo. W rolach głównych: John Wayne, Robert Mitchum, James Caan i Charlene Holt.

Charlene Holt w filmie „El Dorado"

Tematy dnia

GDZIE REALIZOWAĆ FILMY NAUKOWE?

Rozmawiamy z prof. Janem Jacoby, prezesem Polskiego Stowarzyszenia Filmu Naukowego, które było współorganizatorem II Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Dydaktycznych w Łodzi.

— *Na festiwalu wyświetlono 43 filmy w konkursie oraz 49 filmów poza konkursem. Dominowały pozycje Wytwórni Filmów Oświatowych; na drugim miejscu znalazły się filmy zrealizowane przez Państwowe Zakłady Wydawnictw Lekarskich. Poważnym mankamentem festiwalu była nieobecność filmów naukowo-badawczych. Przecież dla takich właśnie pozycji stanowiłby ten festiwal najlepszą szansę konfrontacji z szerszym gronem fachowców. Na szczęście, w tym samym czasie odbyło się w Łodzi Sympozjum Filmu Naukowego; użytkownicy filmów dydaktycznych oraz naukowo-badawczych mogli wypowiedzieć tam wszystkie swe zastrzeżenia wobec festiwalu. Mogli także podyskutować z producentami, zgłosić postulaty, wnioski.*

— O czym mówiono najczęściej?

— *Słyszało się wiele krytycznych uwag pod adresem naszego filmu dydaktycznego: że bywa zbyt powierzchowny, infantylny; że komentarz słowny — zamiast uzupełniać obraz — jedynie powtarza to, co widzimy w warstwie wizualnej. Padł zarzut, że nasza produkcja w tej dziedzinie jest niedostosowana do programu nauczania, do potrzeb odbiorcy; że — krótko mówiąc — jest niefunkcjonalna.*

Oto konkretny przykład. Na całym świecie powstają dziś filmy o charakterze monotematycznym, poświęcone jednemu, wybranemu zagadnieniu czy zjawisku — z dziedziny techniki, fizyki, medycyny itp. Są to zazwyczaj filmy krótkie, trzy- lub pięciominutowe, jako że zawierają pewną dawkę informacji w maksymalnym stężeniu. Nie są poprzedzane ogólnikowymi wstępami, wprowadzeniami do tematu: fachowy odbiorca takich wstępów nie potrzebuje. Ten typ filmu, będący szczególnie poszukiwaną formą pomocy naukowej, przydałby się także naszym wykładowcom. U nas jednak takich filmów w ogóle się nie realizuje, a to z winy przepisów finansowych, obowiązujących w naszej kinematografii. Po prostu reżyserom bardziej opłacają się filmy dłuższe.

Wydawałoby się, że wystarczyłoby zmienić przepisy finansowe. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana: należałoby zreformować cały nasz system produkcji filmów dydaktycznych i naukowo - badawczych. W czasie dyskusji mówiono, że filmy tego typu nie powinny być realizowane w wytwórniach podległych Ministerstwu Kultury i Sztuki; że nie powinny obciążać budżetu tego resortu. W tej chwili głównymi odbiorcami filmów dydaktycznych i naukowych są trzy resorty: Ministerstwo Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki, Ministerstwo Oświaty i Wychowania oraz Ministerstwo Zdrowia i Opieki Społecznej. O ile to ostatnie dysponuje własną wytwórnią filmową przy Państwowych Zakładach Wydawnictw Lekarskich, o tyle dwa pierwsze korzystają wyłącznie z wytwórni Ministerstwa Kultury i Sztuki.

— W Katowicach istnieje Ośrodek Postępu Technicznego, dysponujący własnym zakładem filmowym. Może właśnie ten ośrodek mógłby przejąć część zadań?

— *Obawiam się, że nie dałby sobie rady. Właśnie w czasie festiwalu w Łodzi wyszło na jaw, że laboratorium filmowe w Katowicach pracuje niezbyt precyzyjnie. W protokołach sympozjum znalazła się nawet notatka na ten temat. Dlatego też sądzę, że powinien powstać w naszym kraju nowy, międzyresortowy ośrodek produkcyjny filmu naukowego i dydaktycznego. Taki ośrodek nie stanowiłby, oczywiście, żadnej konkurencji dla Wytwórni Filmów Oświatowych, która realizowałaby filmy popularnonaukowe. Pamiętajmy, że właśnie w tej dziedzinie WFO osiąga najlepsze rezultaty.*

Rozmawiał: ski

ZOFF

„Zoff" jest wyrażeniem żargonowym z rejonu Zagłębia Ruhry; jego polskim odpowiednikiem mogłoby być słowo „draka". Cała też akcja tego zachodnioniemieckiego filmu w reżyserii Eberharda Piepera to właściwie jedna wielka draka. Najpierw bohaterka filmu, Siggi, spodziewa się nieślubnego dziecka, którego ojcem jest Fred. Siggi znajduje sobie innego opiekuna, Joky'ego, który nazywa ją „śpiącą królewną", a na najbliższym festynie dochodzi oczywiście do bójki między „szwagrami". Potem Fred ze swoim gangiem przyłapuje *in flagranti* Joky'ego z Elke, najbliższą przyjaciółką Siggi, i zmusza oboje do pozostania w łóżku tak długo, aż nie zjawi się Siggi i naocznie przekona o zdradzie. I wreszcie zakończenie: Siggi dochodzi do wniosku, że jednak Joky jest jej prawdziwym „księciem"; kiedy ten zjawi się, by ją odebrać Fredy'emu, bez wahania wskakuje na siwka, którym Joky wjechał do knajpy, i oboje oddalają się w kierunku adaptowanej chatki wiejskiej Joky'ego, dziwacznie rysującej się w tle ponurej sylwety największej aglomeracji przemysłowej Europy. Zdaniem autorów, draką jest nie tylko życie tych czworga ludzi, ale także cała otaczająca ich rzeczywistość.

Już dawno żaden zachodnioniemiecki film nie odznaczał się takim realizmem, taką znajomością przedstawianego środowiska, taką intensywnością prawdy. Właściwie jest to pierwszy film z kręgu „młodego kina niemieckiego", pozbawiony kokieterii i gładkości „szkoły monachijskiej". Zalety tego filmu tkwią przede wszystkim w znakomitym scenariuszu. Jego autor, krytyk filmowy Michael Lentz, od dwudziestu lat związany jest z Zagłębiem Ruhry jako redaktor działu kulturalnego wielkiego dziennika ukazującego się w Essen — „Westdeutsche Allgemeine Zeitung". Znany był dotychczas jako scenarzysta jednej z najciekawszych pozycji „młodego kina niemieckiego" — „Jak co roku" Ulricha Schamoniego oraz jako twórca kilku interesujących filmów krótkometrażowych. Lentz należy też do wąskiego grona ludzi, którzy swego czasu stworzyli festiwal filmów krótkometrażowych w Oberhausen. Dobrze się więc stało, iż właśnie on napisał scenariusz filmu osadzonego mocno w regionie, który dotychczas nie doczekał się jakiegokolwiek artystycznego odzwierciedlenia w kinematografii zachodnioniemieckiej. Autor potrafi swobodnie czerpać dialogowy materiał z nieprzebranych zasobów zagłębiowskiego slangu, co filmowi przydaje autentyzmu, a także swoistego uroku. Lentz jest jednak przede wszystkim bystrym, pełnym ciętej ironii, obserwatorem społeczno-obyczajowej rzeczywistości NRF. Debiutujący reżyser Eberhard Pieper był już tylko zręcznym i inteligentnym interpretatorem jego zamysłów.

Lentz i Pieper obalili w swym filmie pokutujący od lat schemat, że Zagłębie Ruhry to z jednej strony krwiożercze rekiny przemysłowe, z drugiej — bezimienna masa robotników, znajdujących wytchnienie przy piwie i hodowli gołębi. Film proponuje odmienne spojrzenie, skupia uwagę na czwórce młodych bohaterów, którzy z jawną niechęcią odnoszą się do ustabilizowanego życia społeczeństwa wielkoprzemysłowego i obowiązujących w nim reguł moralnych, ale którzy sami nie stworzyli jeszcze własnych norm postępowania i którzy swoją „inność" zdolni są zamanifestować jedynie w ustawicznych drakach.

Michael Lentz tak skomentował swój zamysł artystyczny: *„Film nasz jest opowieścią o młodych ludziach z Zagłębia Ruhry. Ukazuje ich dobre i złe cechy, ale nie ma zamiaru poddawać druzgocącej krytyce ich sposobu bycia ani dociekać, dlaczego przyjmują często dość problematyczną postawę życiową. Film został pomyślany jako współczesna tragikomedia, ale akcent położony jest raczej na wątkach komediowych".*

BOHDAN ZIÓŁKOWSKI

„Zoff", film produkcji NRF, reż. Eberhard Pieper

Jedna wielka draka
Giulia Follina i Jürgen Prochnow

głosy i głosy

POLSKIE FILMY W NRF

Publiczność zachodnioniemiecka miała okazję obejrzeć w drugiej dekadzie września trzy polskie filmy. Stało się to za sprawą zachodnioniemieckiej stacji telewizyjnej ZDF (Zweite Deutsche Fernsehen) w ramach tzw. Tygodnia Polskiego.

Poważna, wielonakładowa prasa zachodnioniemiecka — z wyłączeniem, oczywiście, znanych z antypolskiego nastawienia organów koncernu Axela Springera — potraktowała imprezę z dużym zainteresowaniem. **„Główną atrakcją** — pisała nawet FRANKFURTER RUNDSCHAU — **są trzy filmy fabularne: »Brzezina« Wajdy, »Nie lubię poniedziałku« Chmielewskiego i film o górnikach »Perła w koronie« Kazimierza Kutza".**

Krytyka w NRF na ogół trafnie oceniła walory naszych filmów. Jeżeli komedii Tadeusza Chmielewskiego udzielono nieco mniej uwagi, to jednak — jak podkreśliła z uznaniem monachijska SÜDDEUTSCHE ZEITUNG — **„polski dzień powszedni, który w Tygodniu Polskim wypadł zbyt kuso, stanowił punkt centralny w »Nie lubię poniedziałku«".** A reżysera pochwalono za **„pełne zawrotnego tempa sceny nieporozumień, ustawiczne spiętrzanie gagów i cięte przytyki pod adresem rodaków".**

„Perłę w koronie" niektórzy krytycy porównywali do **„patetycznego, folklorystycznego widowiska pasyjnego"** (zachodnioberliński DER ABEND, w podobnym duchu HAMBURGER ABENDBLATT). Ale — jak napisał E. Schmidt w SÜDDEUTSCHE ZEITUNG — **„Kutz nie obawia się patosu, ma bowiem tak wiele talentu, że jego patos nie staje się nigdy pozą bez treści".** Ten sam dziennik zamieścił krótką rozmowę z reżyserem, zatytułowaną **„Mitologia Górnego Śląska"**, pisząc w zakończeniu, że twórca **„w stylu pełnym artyzmu i poezji ukazał dramatyczne zwycięstwo prawa nad bezprawiem".** Zdaniem zaś FRANKFURTER RUNDSCHAU, Kutz **„potraktował swój film nie jako dokumentację autentycznych wydarzeń, lecz stworzył w pełni zaangażowaną apoteozę klasy robotniczej"** (tytuł recenzji: **„Filmowa apoteoza").**

Sztutgarcki CHRIST UND WELT, który jeszcze przed rozpoczęciem się Tygodnia wypominał delikatnie autorom programu **„brak zwartej koncepcji i nierówny poziom poszczególnych pozycji"**, wyraził przypuszczenie, że **„najbardziej interesujący winien być telewizyjny film Andrzeja Wajdy".** Otóż „Brzezina" zaskoczyła nieco zachodnioniemiecką opinię. **„W porównaniu z wcześniejszymi filmami Wajdy** — dawał temu wyraz Thomas Thieringer w SÜDDEUTSCHE ZEITUNG — **na przykład z nakręconym w 1958 roku »Popiołem i diamentem« czy też z »Krajobrazem po bitwie«, zrealizowanym w tym samym roku co »Brzezina«, ten telewizyjny film według noweli Iwaszkiewicza pełen jest poetyckiego spokoju. Zgodnie z Iwaszkiewiczowskim opowiadaniem, w którym znalazł wyraz ścisły związek między ludzkimi przeżyciami a przyrodą, w filmie Wajdy krajobrazy współgrają »z ukazywanymi z bergmanowską intensywnością procesami psychicznymi« (z komentarza telewizyjnego)".** Natomiast FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG uznała, że **„piękno obrazów przyrody odpowiada emocjonalnemu klimatowi fatalistycznego zagrożenia; to film z pazurem".**

Nie zabrakło też nieco kuriozalnych, ale i charakterystycznych dywagacji o symbolicznych i ukrytych znaczeniach utworu. Andreas W. Mytze sugeruje w TAGESSPIEGEL, że obaj bracia, główne postaci „Brzeziny", to przeciwstawne symbole: Bolesław reprezentuje element wiejski, który skutecznie opiera się elementowi miejskiemu — Stanisławowi, przynoszącemu z sobą zarazki **„cywilizacyjnego rozkładu"** i zgon. **„Brzezina", polski tytuł filmu, to nazwa dawnego obozu zagłady w Oświęcimiu — u nas znanego jako Birkenwald — miejsca zorganizowanej i masowej śmierci** — kontynuuje krytyk (myląc się nieco w nazewnictwie geograficznym, polskim i niemieckim: nie Brzezina lecz Brzezinka, raczej Birkenau niż Birkenwald). — **Czyżby Wajda pragnął obudzić jakieś asocjacje?"**

Kappa

Między legendą a prawdą

Łatwo mówić nieprawdę temu, kto przychodzi z daleka — powiadają Francuzi. Legenda o męczeństwie biskupa krakowskiego, Stanisława ze Szczepanowa, przywędrowała do nas z pomroki średniowiecza i przez setki lat należała do zasobu elementarnych wiadomości historycznych każdego Polaka. Iście szekspirowski konflikt gwałtownego władcy z pokornym sługą bożym, uosabiający antagonizm między władzą świecką a kościelną, zawierał wiele aspektów natury politycznej, religijnej, społecznej, nawet obyczajowej. Ale przez wiele lat legenda ta służyła przede wszystkim doraźnym potrzebom Kościoła, będąc groźną przestrogą dla tych, którzy ośmieliliby się naruszyć odwieczny porządek. Mniej natomiast dbano o obiektywną interpretację niezwykle ciekawej postaci króla polskiego, Bolesława Śmiałego, zwanego również Szczodrym; jego temperament i wybuchowość były przysłowiowe, choć dążność do władzy absolutnej — przynajmniej zrozumiała, a orientacje polityczne — wyraźnie antyniemieckie — przyjmowane z satysfakcją. Nie ulega wątpliwości, że jest to jedna z tych postaci historycznych, które zasługują na szerszą współczesną ocenę, tak jak w różnych okresach zajmowały się Bolesławem i związanymi z nim konfliktami pióra tej miary, co Kallimach, Sęp-Szarzyński, Szymonowic, Niemcewicz, Słowacki, Kraszewski, Wyspiański, Dąbrowska.

Film Witolda Lesiewicza, zrealizowany według scenariusza napisanego z Władysławem Terleckim, mieliśmy prawo traktować jako poważną próbę nowego, nawet bardzo osobistego, odczytania postaci króla, jego zatargu z biskupem Stanisławem i okresu historycznego, w którym się to działo. W zapowiedziach z okresu realizacji twórcy wyraźnie akcentowali takie właśnie, poważne ujęcie tematu, a to z kolei zapowiadało obraz raczej kameralny, unikający modnej w filmach historycznych widowiskowości i efekciarstwa. Było też zrozumiałe, że ujęcie Terleckiego i Lesiewicza nie mogło być pozbawione tego, co zwykliśmy nazywać aktualizacją tematu, nakierowaniem go w stronę doraźnego zapotrzebowania społecznego. W tym rozumieniu film miał podjąć się próby obrony króla, weryfikacji jego racji politycznych i osobistych, przedstawiając jednak także obiektywnie postać biskupa, wykorzystującego jakże zrozumiałe w czasach Canossy argumenty o powszechnej wówczas supremacji władzy duchownej nad świecką. Nade wszystko zaś spodziewaliśmy się w tym filmie portretu dwóch silnych osobowości, dramatycznego starcia wielkich antagonistów, wyposażonych w różnorodne racje, reprezentujących określone stanowiska światopoglądowe. Starcia zgubnego dla kraju, które doprowadziło do obopólnej klęski, wysuwając na arenę dziejową postacie znacznie mniejszego formatu.

Wszystkie elementy, o których mowa wyżej, są w filmie „Bolesław Śmiały", przynajmniej w formie szczątkowej. Zrealizował go znany, doświadczony reżyser, zagrali znakomici aktorzy — z Ignacym Gogolewskim i Jerzym Kaliszewskim na czele, zadbano także z godną podziwu pieczołowitością o realia, dekoracje i kostiumy. Ale ta suma dobrych chęci, ciekawych zamysłów, artystycznych indywidualności — nie dała spodziewanego efektu. Zabrakło przede wszystkim w tym filmie (paradoksalnie niemal!) napięcia dramatycznego, zabrakło spodziewanych emocji; obrazy, które przesuwają się po ekranie, sprawiają wrażenie albumu z ilustracjami, a wypowiadane przez protagonistów dialogi mają walor prawd znanych z czytanek szkolnych. Gdzie tkwią tego przyczyny?

Wydaje się, że autorzy nazbyt jednak wyważyli racje obu stron; biorąc w obronę króla, nie chcieli także nadmiernie dezawuować biskupa, ale przez to stępili ostrze głównego konfliktu; proporcje obu antagonistów okazały się po prostu zbyt „doskonałe". W tej konfrontacji bardziej nawet wychodzą na jaw wszystkie wady Bolesława, jego upór, zadufanie, brutalność — mimo słusznych przecież intencji, jakimi się kierował. Wprawdzie król nie wykonuje osobiście wyroku na biskupie, jak tego chce legenda, ale też Szczepanowski — film to wyraźnie podkreśla — trzyma się z dala od rozgrywek politycznych („Obce mi są wasze ziemskie sprawy"); tymczasem w każdej encyklopedii można przeczytać, że to właśnie biskup stał na czele spisku — a ten fakt każe przecież zupełnie inaczej spojrzeć na motywy działania Bolesława. Nawet wyrok na biskupa wydaje rada królewska, mamy więc tutaj coś w rodzaju zbiorowej odpowiedzialności. Wiele ważnych problemów zagubiono albo nie doprowadzono do końca. Nie przekonywająco wypadł wątek zdradzieckich knowań nasłanych mnichów niemieckich, a tak istotna sprawa przymierza z Rusią i wysłanych stamtąd posłów — nagle się gdzieś rozpływa; nie może się też obronić wątek osobisty, który miał podkreślić, wyjaskrawić tragedię władcy, stojącego nagle w obliczu kompletnej klęski wszystkich swych ambitnych planów i dążeń. Tego straszliwego dramatu w ogóle zresztą się nie czuje, a przecież on właśnie byłby najlepszym uwierzytelnieniem wielkości Bolesława Śmiałego i jego miejsca w naszej historii.

Ta okazja została, niestety, zaprzepaszczona, a na nową, o tym zasięgu i powszechności, przyjdzie zapewne długo czekać. Choć może i ten, tak przecież niedoskonały obraz — jeżeli trafi pod strzechy — otrzepie chociaż starą legendę z wierzchniej warstwy zalegającego na niej kurzu.

JERZY PELTZ

„Bolesław Śmiały" (Polska), reż. Witold Lesiewicz

Z pomroki średniowiecza
Ignacy Gogolewski

„Męczyły mnie noc w noc
ciągle te same zmory
za oknem budy jakich świat nie ujrzy
to znów stuletni kot
grzbiet prężył na mnie i ostrzył pazury
wstawałem chory".

Cytat powyższy, pochodzący z poematu Vitezslava Nezvala „Cudowny czarodziej", oddaje — choć cząstkowo — pewien specyficzny nastrój i ton tej poezji, do której koniecznie trzeba się odwołać, mówiąc o filmie „Waleria i tydzień cudów", nakręconym według powieści Nezvala. „Waleria" jest bowiem filmem poetyckim.

Choć utwory prozatorskie nie należą do największych osiągnięć Nezvala, nie sposób ich oddzielić od całokształtu jego twórczości. Nezval był w latach dwudziestych zafascynowany Apollinairem i innymi Francuzami, ale — jakby na przekór im i surrealizmowi — proklamował z grupą poetów oryginalny, własny styl, zwany „poetyzmem", do dziś uważany za wybitny wkład czeskiej poezji do ówczesnej poezji europejskiej. Okres opozycji, a później fascynacji surrealizmem i otwartego zaangażowania w jego rozwój, pozostał dla Nezvala bodaj najważniejszy, najbardziej brzemienny w skutki.

Trudno by jednak było zaliczyć „Walerię i tydzień cudów" do utworów ściśle surrealistycznych. Typ poetyckiej metafory jest tu bardziej skomplikowany, zdradzając także inne wpływy. Jedna rzecz wszakże, w konsekwencji kształtująca cały utwór, każe zwrócić na „Walerię" szczególną uwagę. Mianowicie spostrzeżenie, że wyobraźnia dziecka, wchodzącego w świat dorosłych, ma charakter surrealistyczny. Trzynastoletnia Waleria z powieści i z filmu właśnie w sferze wyobraźni przeżywa swój „tydzień cudów" — niezwykłe dni, kiedy majaki mieszają się z rzeczywistością, a jawa ze snem.

W tych sennych widziadłach sąsiadują ze sobą motywy dziecięco-naiwnej religii, nieuświadamiane jeszcze w pełni wyobrażenia o miłości i mężczyźnie, oraz najfantastyczniejsze mniemania o regułach zamkniętego świata ludzi dorosłych. Waleria, wychowana w surowej religijności, wszystko to przetwarza mocą swej surrealistycznej wyobraźni w przedziwny galimatias: świątobliwa babka zmienia się w groźnego wampira, odzyskującego utraconą młodość dzięki krwi dziewic; wędrowny kaznodzieja przeobraża się w satanicznego inkwizytora-zboczeńca, łasego na świeże wdzięki Walerii; zaś chłopak-sąsiad staje się wybawicielem-kochankiem, synem krwiożerczego Konstabla — najstraszniejszego z wampirów.

Fantastyczny świat Walerii zaludniają symbole z ludowych legend (mit dziewicy, której krew ma czarodziejską moc), symbole freudowskiego „libido", wreszcie symbole chrześcijańskie. Psychoanalityk z łatwością wydobyłby z tego galimatiasu wątki charakterystyczne dla podświadomości dziecka, wkraczającego w okres dojrzewania. „Waleria" nie jest jednak analitycznym wgłębianiem się w

Z poetyckiej inspiracji

CUDOWNA CZARODZIEJKA

podświadomość: jest jak wspomniałem — (zarówno książka, jak film) utworem do głębi poetyckim. Tak więc w świecie trzynastolatki groza i zło sąsiadują z pięknem i dobrem, a każda tajemnica, choćby najstraszniejsza, ma duszno-rozkoszny posmak zakazanego owocu.

Film Jaromila Jireša, osnuty na kanwie powieści Nezvala, jest przeniesieniem w świat obrazów poetyckiej inwencji pisarza. Reżysera urzeka w „Walerii" właśnie poezja. Ani na chwilę nie traci jej z oczu, nie ulegając pokusie różnego rodzaju filmowych dziwactw. Bo — bądź co bądź — majaki senne mają bogatą tradycję filmową i należałoby się dziwić, gdyby „Waleria" była wyzbyta wszelkich wpływów czy zapożyczeń, choćby z „Giulietty i duchów" Felliniego.

Przebija z tego obrazu znajomość atmosfery na wskroś oryginalnej Nezvalowskiej poezji, a także dbałość o ocalenie tego, co w niej najważniejsze: ducha wyzwolonej, nieokiełznanej fantazji. A jeśli czymś ograniczonej, to tylko tym, co tkwi najgłębiej w człowieku, choćby miał trzynaście lat, jak Waleria.

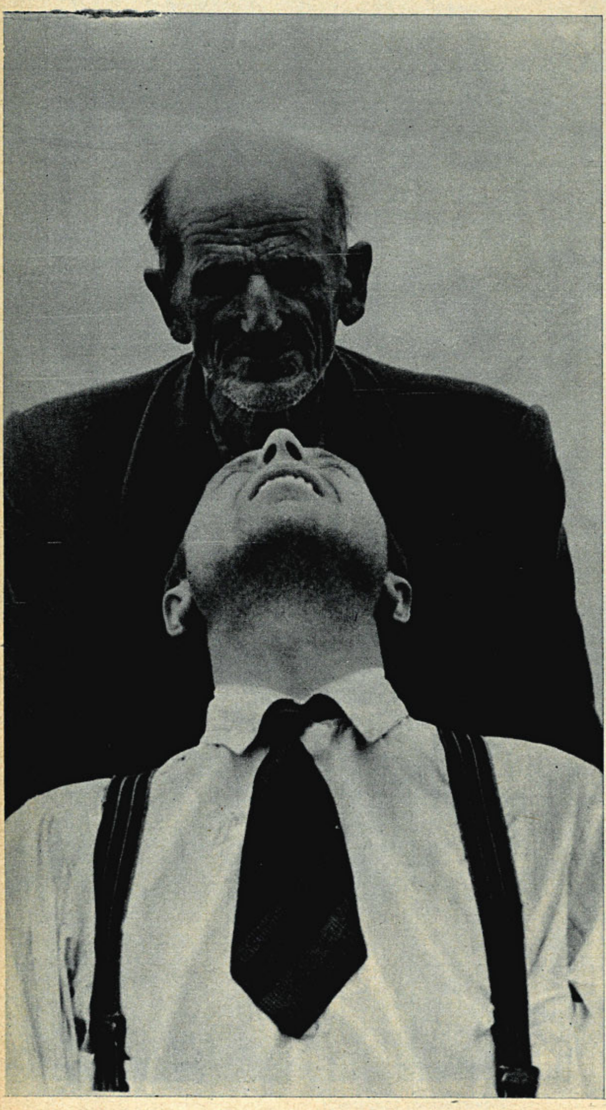
MACIEJ KARPIŃSKI

„Waleria i tydzień cudów" (Czechosłowacja), reż. Jaromil Jireš

Ukończona niedawno „Sprawa Maliszów", pełnometrażowy debiut Grzegorza Królikiewicza, budziła duże zainteresowanie jeszcze w okresie zdjęć. Film realizowany był sposobami nietradycyjnymi, dotyczyło to przede wszystkim współpracy reżysera z aktorami. Na czym ta metoda polegała, opowiada odtwórca głównej roli, młody aktor Franciszek Trzeciak.

KINO CZY PSYCHODRAMA

ROZMOWA Z FRANCISZKIEM TRZECIAKIEM

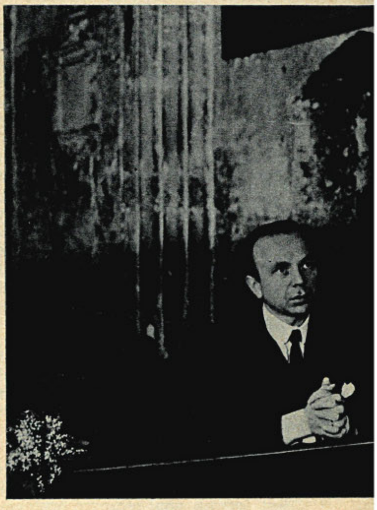


— Reżyser myślał o mnie, jako o odtwórcy głównej postaci, jeszcze kiedy pisał scenariusz. Znał mnie dobrze i potrafił wykorzystać dla filmu moje prywatne reakcje, cechy charakteru, nawet życiorys. Ja ze swej strony też byłem zaangażowany w tę sprawę od początku. Przedtem zagrałem w filmie tylko dwa epizody, Królikiewicz podejmował więc, powierzając mi tę rolę, duże ryzyko. Ryzykował zresztą nie tylko w stosunku do mnie; debiutantką jest również odtwórczyni roli kobiecej, Anna Borowa, a także operator filmu, Bogdan Dziworski.

Propozycja Królikiewicza stanowiła dla mnie ogromną szansę. Zdecydowałem się porzucić teatr, byleby tylko wziąć udział w tym filmie.

Szansa, jaką widziałem w filmie Królikiewicza, polegała nie na tym, żeby w ogóle zagrać, lecz by wypowiedzieć poprzez postać Malisza to, co nurtuje mnie samego. Jestem zresztą pasjonatem swego zawodu, a przez kilka lat wykonywałem go, na scenie teatru, w sposób dosyć jałowy. Wydaje mi się, że w aktorstwie musi być zawsze coś z ekshibicjonizmu; jeśli już tak jest, nie trzeba się cofać, lecz wykorzystać pewne stany dla osiągnięcia maksymalnej prawdy. Oczywiście, zdecydowałem się na to przede wszystkim dlatego, bo widziałem, że reżyserowi chodzi o poważne sprawy. Dla zabawy bym tego nie zrobił.

Swoją metodę współpracy z aktorem zastosował Królikiewicz najpełniej w czasie realizowania scen w sądzie: chodzi o zeznania Malisza i jego ostatnie słowo. Zadawał mi pytania, których wcześniej nie znałem (w filmie ich nie będzie, moje odpowiedzi zostały natomiast połączone w jeden monolog bohatera). Królikiewicz tak formułował pytania, by sprowokować mnie do bardzo osobistych reakcji, mimo iż odpowiadałem w imieniu postaci, którą grałem. Oczywiście, są to odpowiedzi, których nikt wcześniej nie napisał, całkowicie przeze mnie improwizowane. Było to chyba bliższe psychodramie niż scenie kręconej dla filmu. Reżyser wykonywał funkcję swego rodzaju chirurga stanów emocjonalnych, podporządkował mnie całkowicie filmowi. Nie miałem żadnych oporów wobec takiego użycia mojej osoby, gdyż byłem pewien, że metoda Królikiewicza



---

plamy na ekranie

KRES KONTESTACJI

Na naszych oczach dobiega kresu „era kontestacji", zrodzona w końcu lat sześćdziesiątych z zachodnich ruchów młodzieżowych. Odegrała swoją poważną rolę w historii najnowszej, odcisnęła się na życiu politycznym, niemal od momentu, kiedy jej prorok, Herbert Marcuse, zaczął lansować pogląd, że rewolucyjne miejsce proletariatu w społeczeństwach konsumpcyjnych zajęła młodzież studencka i intelektualiści Nowej Lewicy. Wstrząsnęła nawet rządami, zmagała się z aparatem represyjnym establishmentu, wszystkie swoje idee przenosząc na mniej lub bardziej określoną „lewicę". Jej protest polityczny, mimo że nie miał siły pragmatycznej i skuteczności właściwej ruchom masowym, stanowił zjawisko, z którym liczyć się musieli wszyscy, a jako wyraz niepokoju naszych czasów — stał się tematem do roztrząsań o charakterze najgeneralniejszym. Dziś jeszcze nieznane są konsekwencje tego ruchu, jego polityczne znaczenie w całokształcie życia społeczeństw zachodnich, choć wiele z tego „neoromantycznego buntu" przeniknęło na stałe do świadomości jednostek i zbiorowości.

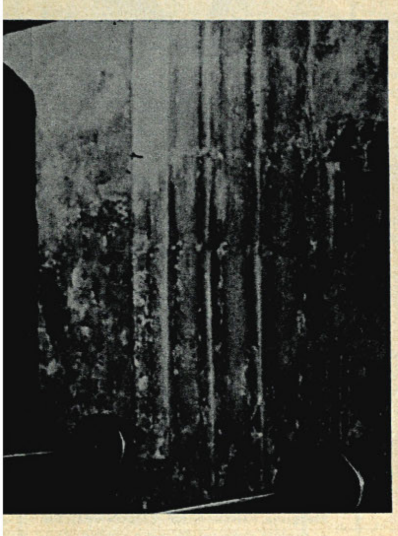
Miała też kontestacja ogromne znaczenie w kulturze: mówiąc donośnie o socjalnych nieprawidłowościach, występując w imieniu „człowieka wyzwolonego", stawiała na formy jednorazowe, propagandowe, szkicowe. Chciała działać „od razu", na przekór wysztucznionym i wydelikaconym konwencjom, z jednoznaczną siłą argumentacji. Atakowano ją za młodzieńczą tromtadrację i za nieracjonalną egzaltację, za jej brak perspektywy i krótkowzroczność gestu, za brutalność form i propagandowe hece. Wyśmiewano ją za brak miary, poczucia humoru i proklamacje nieartykułowanego bełkotu. Aż wreszcie dokonano na kontestacji morderstwa z premedytacją; czyniąc z niej instytucję — obezwładniono jej siłę destrukcyjną, obierając ją jako wdzięczny temat z zakresu egzotyki socjalnej — „upupiono" ją w kulturze masowej. Zdaje się, że producenci filmowi zasłużyli tu na tzw. palmę pierwszeństwa; kiedy tylko dostrzegli pokupność tematu, natychmiast zwietrzyli w całym tym niedogodnym ambarasie interes, wynieśli go na targ z obłudnymi hasłami społecznej wolności. Kontestacja jako temat sztuki komercjalnej — oto jak powinien się nazywać rozdział historii kina z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Lecz przecież, jeśli napomykamy o kresie pewnej formacji, nie mamy wcale na myśli śmierci ducha protestu, idei społecznych, któ-

Franciszek Trzeciak w filmie reż. Królikiewicza „Sprawa Maliszów"

może przynieść godne uwagi rezultaty.

W kinie nie ma miejsca na udawanie. Jeśli chce się osiągnąć prawdę, trzeba próbować nowych sposobów, nietradycyjnego współdziałania reżysera z odtwórcą, innego aktorstwa. Zabrzmi to może ekstremistycznie, ale ja osobiście za jedyną granicę uważałbym zagrożenie dla życia i zdrowia wykonawcy. Zgadzałem się (podobnie jak moja partnerka), by hipnotyzer uśpił mnie przed sfilmowaniem sceny snu, nie protestowałem, kiedy budzono mnie w nocy i tuż po przebudzeniu kręcono ujęcie w hotelu. Wiedziałem dlaczego to jest potrzebne, wierzyłem reżyserowi. Jeśli w tej chwili przeżywam lęk o to, czy rzeczywiście wszystko się udało tak, jak to sobie wyobrażałem, dotyczy to tylko moich własnych możliwości.



Postać, którą odtwarzam, miała, jak wiadomo, autentyczny pierwowzór. Proces Malisza i jego żony — bezrobotnych, którzy popełnili morderstwo rabunkowe, a przed sądem brali wzajemnie całą winę na siebie, by uratować współmałżonka — był przed wojną bardzo głośny. Malisz, jakiego gram, jest człowiekiem zdolnym i wrażliwym, odrzuconym przez społeczeństwo, zepchniętym na dno, ale nie umiejącym się poddać. Najpierw walczy o to, by się przedostać do świata, który go odtrąca; potem już tylko o to, by przetrwać. Nie jest psychopatą, lecz człowiekiem normalnym. Jego motywy i reakcje są złożone. Żal mu ofiary, ale i samego siebie: żałuje życia, lecz w końcu chce już tylko, żeby przestano go dręczyć pytaniami. Jest może jeszcze zdolny do skruchy, ale już nie do pokory. W tym, co ostatecznie przekreśliło jego życie — w akcie odwetu i negacji, na jaki się zdobył — widzi jednocześnie jedyny sens swego życia. Kojarzy się ta postać z Raskolnikowem, ale główny problem jest chyba inny: bohater to człowiek odtrącony i pogardzany, nikt nie chce mu zaufać, dać szansy. Każdy człowiek w pewnych okolicznościach jest w stanie zabić drugiego człowieka; Malisz zabił, ponieważ znalazł się w sytuacji bez wyjścia.

Moje osobiste losy nie miały, oczywiście, nic wspólnego z dramatem Malisza, ale znam z autopsji stany pokrewne. Zdecydowałem się zdawać egzamin do szkoły teatralnej w Łodzi — po obejrzeniu jednego przedstawienia: „Henryka VI na łowach", w wykonaniu teatru objazdowego ziemi opolskiej. Urodziłem się i wychowałem na wsi; szkołę średnią kończyłem w małym mieście. Na egzaminie byłem czymś w rodzaju raroga i nic dziwnego, że oblałem. W domu nie mogłem się do tego przyznać; zaczepiłem się pod Łodzią, szukałem pracy — wszystko jedno jakiej, byle w teatrze. Byłem gońcem, garderobianym, maszynistą. Poznawałem teatr i aktorów na co dzień. Przeżyłem pierwsze fascynacje wielkimi indywidualnościami — Stanisławem Łapińskim, Dejmkiem — i pierwsze odruchy sprzeciwu wobec min i póz, jakich w tym świecie nie brak. Zacząłem podchodzić poważnie do swego przyszłego zawodu, czytać, uważnie słuchać tego, co mówili ludzie, których podziwiałem i szanowałem.

W następnym roku poszedłem znowu na egzamin — i tym razem zostałem przyjęty, pewnie trochę na zasadzie: „pójdź dziecię, ja cię uczyć każę". Przez cały czas studiów bałem się tylko jednego: by nie zostać ani aktorem-komediantem, ani aktorem-urzędnikiem. Wyniosłem ten lęk z rocznej obserwacji teatru od strony kulis, a nie sceny. Nie wiem, może byłoby z pożytkiem dla sprawy, gdyby każdy kandydat do zawodu aktora zaczynał od tego, że go nie przyjęli?

Rozmawiała: BOŻENA JANICKA

---

re on wyzwalał, mamy raczej na uwadze konieczność zmiany form, w jakich kontestacja przejawiała się w dziedzinie postulatu kulturalnego. Muszą znaleźć się nowe formy, gdyż żywe pozostają niektóre treści (nie tylko w domenie ogólnikowych, mniej lub bardziej demagogicznych haseł), żywy pozostaje wieczne duch zachowań, ów ideał „człowieka zbuntowanego", który zawsze będzie miał swoją siłę moralnie pociągającą. Ale to jest jasne jak słońce w okolicach południa.

Nam idzie o obserwacje z podwórka filmowego, do czego upoważnia nas dwukrotne (rok po roku) uczestnictwo w głównym festiwalu kontestacyjnym, jaki stanowi Pesaro. Coroczny przegląd „nowego kina" ustawiany był zawsze pod kątem nieprzejednanych i hurralewicowego haseł. Było to zjawisko nad wyraz sympatyczne, choć przybysza ze Wschodu niejednokrotnie drażniła w tym tromtadracja i dętość demagogiczna. Jako przegląd młodego kina zachodnioeuropejskiego była to jednak impreza potrzebna, mająca swoje znaczenie, swój nastrój i styl. Święciło tu po raz pierwszy triumfy młode kino Ameryki Łacińskiej, tu objawiła się „nowa fala" japońska, tutaj kłócono się i skakano do oczu w kwestiach eksperymentatorstwa, formalizmu i propagandy w kinie. Tutaj wstawali młodzi ludzie i z przejęciem prawili, że film X jest przełomowy dla historii kina, ponieważ jest instruktażem walk rewolucyjnych. Przez wszystko przebijała jednak zadziorność, rzeczywista chęć tworzenia czegoś nowego, zdrowa ambicja przedyskutowania „wszystkiego od nowa".

Ten duch w Pesaro przygasł; jeszcze w zeszłym roku wydawało się to chwilowym załamaniem, w tej chwili jest już jasne: wyczerpały się jakieś żywotne źródła kontestacji. Kiedy brak zapału, zapalczywości, bicia pięścią, manifestów etc., nie oznacza to, że wygasły treści, z których zrodziła się kinowa kontestacja. Nie ma tylko formy do jej ujawnienia, bo kiedy opada zaintrygowanie hasłami, pozostaje kiepska robota filmowa, amatorszczyzna, nieumiejętność opowiedzenia zwykłej historii. W tym roku w Pesaro właściwie tęskniło się do dobrze zrobionych filmów. Po prostu. Smutne to może, ale prawdziwe. Poza tym nie było filmów francuskich, włoskich — próbowano ratować sprawę Ja-

KRZYSZTOF MĘTRAK

pończykami. Widać w tym było przedsięwzięcie nieco na „siłę"; egzotyka miała uratować kontestację. Może się mylę, ale konieczność znalezienia nowej formuły jest niezbędną potrzebą wiecznego ducha kontestacyjnego buntarstwa. A może istnieje konieczność przemyślenia w niedalekiej przyszłości dotychczasowych aktywów i klęsk samego ruchu?

Mówi

Alfred Hitchcock

Z okazji kolejnych europejskich premier swego najnowszego filmu „Frenzy" (Szaleństwo), Alfred Hitchcock (zdjęcie 1) udzielił całej serii wywiadów. Oto kilka typowych pytań dziennikarzy i odpowiedzi siedemdziesięciotrzyletniego mistrza suspense'u.

— Dlaczego w wywiadach udziela pan tak banalnych odpowiedzi, podczas gdy w swoich filmach unika pan banału jak ognia?

— Bo zawsze zadajecie mi banalne pytania.

— Jak traktuje pan swoich aktorów?

— Jak najlepiej. Nigdy się z nimi nie sprzeczam. A jeżeli panuje opinia, że traktuję ich jak bydło, to jest to kłamstwo. Ja tylko twierdzę, że należy ich tak traktować.

— Co sądzi pan o młodym pokoleniu filmowców?

— Robią dużo filmów, które wcale nie są filmami, tylko fotofilami mówiących aktorów. Oczywiście, bez dialogu nie można się obyć, ale przecież trzeba umieć opowiadać obrazami.

— Jeżeli nie byłby pan filmowcem, jaki tryb życia najbardziej by panu odpowiadał?

— Psie życie. Spójrzcie na mojego psa. Każdy chciałby tak żyć.

— Czy ceni pan sobie luksus?

— Moja znajoma Fanny Brice powiedziała: byłam biedna i byłam bogata; być bogatym jest o wiele przyjemniej.

— Czy pragnąc kogoś się pozbyć, wymyśliłby pan jakiś szczególnie wyrafinowany sposób zabójstwa?

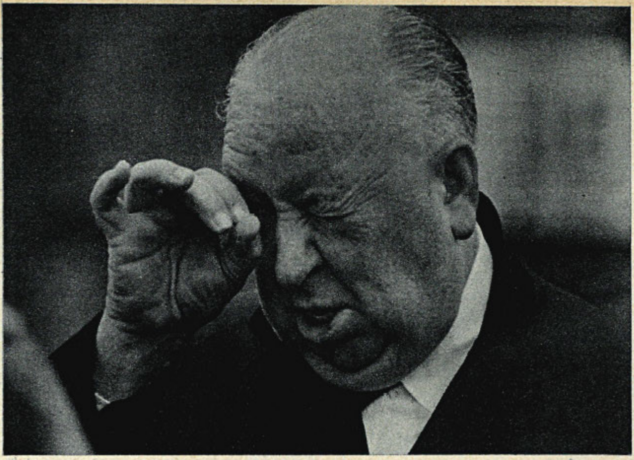
— Przede wszystkim nie zrobiłbym tego sam. Mam dość pieniędzy, żeby kogoś wynająć.

— Co pana najbardziej pasjonuje przy kręceniu filmu?

— Trudności, które piętrzą się bez przerwy. Nigdy nie można ich przewidzieć. To prawdziwy suspense. Nie sądzi pan chyba, że pasjonuje mnie fabuła moich filmów.

— Pańskie życiowe credo?

— Każdy niech dba o własny business. Dla mnie są nim moje filmy. Będę je robił do końca życia.



1 *Podboje kasowe*
Alfred Hitchcock

Na planie

Don Juan w spódnicy

Brigitte Bardot (zdjęcie 2) i Roger Vadim, którzy nie współpracowali ze sobą od czasu filmu „Odpoczynek wojownika" (1962) spotkali się znowu na planie uwspółcześnionej wersji „Don Juana". Brigitte Bardot gra w nim rolę kobiety, która dąży do osiągnięcia pełni osobowości w licznych podbojach miłosnych — im trudniejszych, tym bardziej pożądanych. Wśród mężczyzn uwodzonych przez „Don Juana w spódnicy" jest milioner, młody cygański gitarzysta, od którego bohaterka żąda ofiary życia, mieszczanin, z którym spędzi noc po jego ślubie z inną kobietą, a także bankier, który stanie wobec groźby utraty majątku, honoru i rodziny, a wreszcie ksiądz — kuzyn bohaterki. Na listę swych ofiar uwodzicielka wpisze także dwie kobiety: jedną przez przypadek, drugą z zemsty.

— Nigdy jeszcze Brigitte Bardot nie miała trudniejszej roli — mówi Vadim — ale ufam jej zdolnościom i doświadczeniu.

2 *Podboje miłosne*
Brigitte Bardot

Premiery...

„Zagraj to jeszcze raz"

Młody amerykański komik, Woody Allen, zyskuje z każdym filmem coraz większą popularność. Po dwóch filmach *par excellence* autorskich (scenariusz, reżyseria, główna rola) wystąpił obecnie w komedii reżyserii Herberta Rossa „Zagraj to jeszcze raz", opartej na jego własnej sztuce pod tymże tytułem.

Bohaterem jest krytyk filmowy, Allan, w równym stopniu uwielbiający dawne filmy z Humphreyem Bogartem, co ulegający stanom neurotycznym, wywołanym przez współczesną cywilizację. Ulega niemal całkowitemu załamaniu, gdy opuszcza go żona, twierdząc, że życie u jego boku jest nieciekawe. Z pomocą przychodzi mu para przyjaciół, małżeństwo Dick i Linda, którzy starają się go ponownie wyswatać, a przynajmniej znaleźć jakąś przyjaciółkę. Wszystkie próby spełzają jednak na niczym, bo okazuje się, że Allanowi najbardziej odpowiada właśnie Linda. Wkrótce też udaje mu się ją uwieść — nie bez pomocy dobrych wzorów Humphreya Bogarta. Cóż, kiedy Linda nie jest w stanie opuścić swego męża i Allan musi dokonać heroicznego aktu poświęcenia, niczym Humphrey Bogart w „Casablance".

Krytyka przyjęła film z sympatią, twierdząc, że jest chwilami bardzo zabawny, a jednocześnie stanowi dowód, że kino znajduje we własnej historii coraz bogatsze źródło inspiracji. Mity filmowe stają się tematem coraz dowcipniejszych autoparodii.

3 *Pierwszy*
Liza Minnelli i Joel Gr

„Opowiedz mi o sobie"

Dużym powodzeniem cieszy się na ekranach radzieckich film reżyserii Siergieja Mikaeliana „Opowiedz mi o sobie", oparty na scenariuszu Budimira Metalnikowa. Autorzy powracają w nim do tematu kobiet radzieckich, których młodość przypadła na lata wojny, a później wiek dojrzały skazał na samotność.

Bohaterka filmu, Ksiusza (Tamara Siemina), była młodziutką, pełną radości życia, frontową sanitariuszką; po dwudziestu latach jako pielęgniarka w prowincjonalnym ambulatorium, jest człowiekiem zamkniętym w sobie, milczącym, zrezygnowanym. Jej historia jest równie banalna, jak tysiące innych, a jednocześnie głęboko tragiczna, bo uosabia los całego pokolenia kobiet, dotkniętych przez wojnę. Ksiusza kochała młodego lotnika, ale ukochany zginął na froncie. Po wojnie spotkało ją „szczęście", którego mogłaby jej pozazdrościć niejedna z wojennych wdów: wyszła za mąż. Jej nowy partner był wprawdzie człowiekiem — jak mówiono — „na wskroś pozytywnym", ale nie zdołała go pokochać. Odeszła i sama wychowywała ich dziecko. Stopniowo zżyła się ze swą samotnością i niczego już od życia nie oczekuje.

Krytyk Władimir Michajłow zasta-

ia się na łamach czasopisma wietskij Ekran", w czym tkwi mnica powodzenia takich bezpretensjonalnych, przeciętnie zrealizoych opowieści. *„Najprawdopoiej zaspokajają one powszednie, owe potrzeby najszerszego kręwidzów. Należałoby tu chyba mó- o całej gamie prostych, życioh wzruszeń, związanych głównie szczęściem rodzinnym; o tych liwościach, które daje widzowi odramat w sensie aktywnego ółuczestniczenia w akcji. Bierze- sobie do serca niedole Ksiuszy i ryśne koleje jej losu nie dlatego, autorzy »naciskają do deski pe- emocji«, prowokując nas do ółczucia, ale właśnie dlatego, że ają się być prawdziwi i wstrze-*

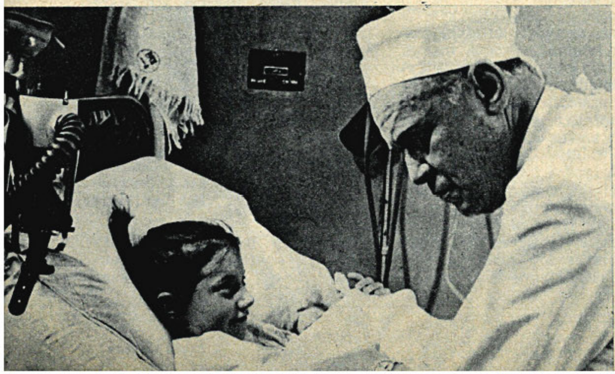
dal
filmie „Kabaret"

ięźliwi, nawet wtedy, gdy pokazują zpacz człowieka".

Cóż, kiedy scenarzysta i reżyser e potrafili w tej wstrzemięźliwoś- wytrwać do końca i nieoczekiwae dokleili filmowi happy-end. W nale pojawia się niejaki Fiodor i oć nic nie wie o Ksiuszy i o jej iecku, oświadcza bez ogródek: — *le mogę bez ciebie żyć!*

Melodramat zatriumfował. *„My tak- życzymy Ksiuszy szczęścia* — końy krytyk — *ale przecież nie takie-, które ma pocieszać widza, tylko rzekonywającego swoją prawdą"*.

4 *Ostatnia kreacja*
Borys Liwanow w filmie „Stopień ryzyka"



Obyczaje

Jak popierać dobry film?

W NRF istnieje od pięciu lat ustawa o popieraniu filmów wartościowych artystycznie, która budzi bezustannie moc kontrowersji. Niezależnie od kryteriów oceny dobrego filmu — bardzo różnych, często dowolnych, jak tego dowiodła praktyka — największej sporów wywołuje wysokość sum, jakimi opodatkowuje się właścicieli kin. Po nieznacznym znowelizowaniu ustawy w zeszłym roku, od każdego sprzedanego biletu ściąga się obecnie 10 fenigów, ale właścicielom kin wydaje się to zbyt dużo, a twórcom filmowym i popierającym ich krytykom — zbyt mało. Panowie Raffert i Dorn, zarządzający funduszem z ramienia rządu, skłonni są raczej faworyzować posiadaczy sal i wnieśli latem na forum Bundestagu nowy projekt, zakładający opodatkowanie tylko w wysokości 3,5 procent od całego uzyskiwanego przez kina obrotu, przy czym dodatkowe sumy miałyby być ściągane od telewizji i sieci rozpowszechniania niekomercjalnego, w tym także od klubów filmowych.

To wywołało olbrzymią falę protestów. Szczególnie ostro wystąpiły zrzeszenia twórców filmowych, krytyków, zarzucając Raffertowi i Dornowi „chęć wystawienia zachodnioniemieckiej sztuki filmowej na publiczną licytację". Projekt wprawdzie wycofano, ale jednocześnie „po cichu, nie informując o tym opinii", wystąpiono o przedłużenie na dalszych kilka lat obowiązującego opodatkowania, które twórcy i krytycy uważają za zbyt niskie. Tym bardziej, że także teatr w NRF zabiega bezskutecznie od wielu lat o utworzenie podobnego funduszu dla popierania ambitnej sceny.

Kronika

Borys Liwanow nie żyje

Radziecki teatr i film poniosły wielką stratę: w 69 roku życia zmarł wielki aktor i reżyser, Borys Liwanow (zdjęcie 4). Wychowanek Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki, rozpoczął drogę twórczą w roku 1924 na scenie MCHAT-u. W historii tego teatru zapisał się też długim szeregiem wielkich kreacji w sztukach klasycznych i współczesnych.

Choć był przede wszystkim człowiekiem teatru, występował także na ekranie, tworząc znakomite role w takich filmów, jak „Delegat floty", „Grzesznicy bez winy", „Minin i Pożarski", „Admirał Uszakow", „Krążownik Wareg", a ostatnio — w „Stopniu ryzyka", gdzie wcielił się w piękną i mądrą postać starego chirurga-kardiologa.

5 *Najwyższa suma*
Audrey Hepburn w „My Fair Lady"

Śmierć Maxa Fleischera

W wieku 83 lat zmarł największy, obok Walta Disneya, pionier filmu rysunkowego — Max Fleischer. Urodzony w Wiedniu, we wczesnej młodości emigrował do USA, gdzie w okresie pierwszej wojny zdobył popularność jako karykaturzysta. Po wojnie zainteresował się filmem animowanym i wespół ze swym bratem Davem rozpoczął realizację krótkometrażowych kreskówek dla wytwórni Paramount.

Pierwszą ze stworzonych przezeń postaci był błazen Coco, który — dzięki metodzie zdjęć kombinowanych — pojawiał się na ekranie razem ze swoim twórcą, płatając mu różne figle. Z początkiem lat trzydziestych sławę zyskała Fleischerowska gwiazda Betty Boop, która stała się swego rodzaju sex-bombą filmu rysunkowego. Jej pikantne przygody wywoływały protesty różnych Lig Moralności, które uważały, że kreskówki przeznaczone są wyłącznie dla widowni dziecięcej. Gdy Betty Boop musiała zakończyć swą karierę, Fleischer wprowadził na ekran kapitalną postać Popeye'a (Kubusia-marynarza), który reklamował szpinak, jako niezawodny produkt dający siłę i zdrowie. Do pełnometrażowych filmów rysunkowych, zrealizowanych przez braci Fleischerów, należą „Przygody Guliwera", wyświetlane po wojnie w Polsce.

Kto, co, gdzie?

LONDYN. Ringo Starr wystąpi jako wampir w nowej wersji „Księcia Draculi".

MONACHIUM. Elizabeth Taylor i Richard Burton grają znów razem w filmie „Jego rozwód, jej rozwód", realizowanym dla amerykańskiej wytwórni przez reżysera hinduskiego pochodzenia, Warisa Husseina.

NOWY JORK. Amerykańska sieć telewizyjna NBC uzyskała prawo dwukrotnego nadania filmowego musicalu „My Fair Lady", z Audrey Hepburn (zdjęcie 5) i Rexem Harrisonem, za sumę trzech milionów dolarów.

BUENOS AIRES. Leopoldo Torre Nilsson zrealizował film „Mafia", opowiadający o działalności włoskich gangsterów w Ameryce Południowej.

LAGUNA BEACH (Kalifornia). W wieku 74 lat zmarł William Boyd, popularny odtwórca ról kowbojskich w latach trzydziestych.

HOLLYWOOD. Siedemdziesięciodziewięcioletni Edward G. Robinson rozpoczął zdjęcia do swego 101 filmu, zatytułowanego „Soyent Green". Jego partnerem jest Charlton Heston.

PARYŻ. Liza Minnelli (zdjęcie 3) odznaczona została Srebrnym Medalem rady miasta Paryża. Aktorka przebywała w stolicy Francji z okazji premiery filmu „Kabaret".

SOFIA. Scenarzystka i reżyserka bułgarska, Binka Żelazkowa, realizuje film „Ostatnie słowo", który opowiada o pięciu kobietach, uczestniczkach ruchu oporu, przebywających w celi śmierci.

MOSKWA. „Towarzysz kina" — taki tytuł nosi gigantyczne widowisko przygotowywane przez czołowych filmowców radzieckich z okazji 50-lecia powstania ZSRR.

LENINGRAD. Reżyser Michaił Jerszow realizuje film „Czyn Leningradu", oparty na powieści Aleksandra Czakowskiego „Blokada". Obie serie filmu — „Odcinek leningradzki" i „Przerwanie blokady" — mają być gotowe w roku przyszłym.

HOLLYWOOD. Gregory Peck i Desi Arnez junior wystąpią razem w westernie „Billy Two Hats", produkowanym przez nowo założoną firmę Normana Jewisona.

Jerzy Antczak przenosi na ekran „Noce i dnie" Marii Dąbrowskiej. Zdjęcia, rozpoczęte we wrześniu 1972, potrwają do wiosny 1974 roku. Jest to jedno z największych przedsięwzięć produkcyjnych naszej kinematografii. Równolegle powstają dwie wersje: dwuczęściowa dla kin i 13 godzinnych odcinków dla telewizji.

FILMOWA SAGA RODU NIECHCICÓW

REPORTAŻ Z REALIZACJI „NOCY I DNI"

Do sklepiku spożywczego wniesiono kosz drożdży z napisem: Niechcice... Ten moment wspominała autorka jako „chrzest" bohaterów jej książki. Zdecydowała się, by Bogumił nosił nazwisko Niechcic.

Maria Dąbrowska, działaczka społeczna, publicystka i pisarka, wówczas jeszcze o niewielkiej popularności, publikowała „Noce i dnie" w latach 1932—1934; ale już w roku 1933 sukces powieści był bezsporny: Polska Akademia Literatury udekorowała ją Złotym Laurem, w plebiscycie czytelników „Wiadomości Literackich" Dąbrowska wysunęła się na czołowe miejsce. Napisała powieść-rzekę, wychwalaną przez krytykę i po prostu rozchwytywaną. W jednym z wywiadów pisarka powiedziała o swym dziele: **„Chciałam niejako samej sobie uprzytomnić, skąd wyszło i do jakich klęsk, triumfów, bezdroży i ziem obiecanych idzie moje pokolenie, moja sfera społeczna (...), żeby ten zgasły świat wywołać z nicości i kazać mu samemu w plastycznym obrazie życia wypowiedzieć swoją intymną, istotną prawdę o sobie".**

Wersja książkowa „Nocy i dni" składa się z czterech części: „Bogumił i Barbara", „Wieczne zmartwienie", „Miłość" i „Wiatr w oczy". Obejmuje okres około trzydziestu lat: od 1884, kiedy to odbył się ślub Barbary z Bogumiłem, aż do 1914, do ucieczki Niechcicowej z płonącego podczas wojny Kalińca. W nawrotach pamięci i retrospekcjach okres ten wydłuża się aż po 1863 — rok powstania styczniowego, kiedy to wiele rodzin podobnych do Niechciców i Ostrzeńskich straciło majątki i zaczęło nowe życie w zmienionych warunkach. Powieść Dąbrowskiej obejmuje wszelkie przejawy ludzkiej egzystencji i działania. Jest w równej mierze kroniką wydarzeń niecodziennych: porodów, zgonów, radości i rozpaczy, jak opowieścią o paru latach spokojnej pracy, kiedy pozornie nic się nie dzieje; jest też powieścią historyczną o takich wydarzeniach, jak wojna rosyjsko-japońska, strajk szkolny 1905 roku, demonstracje robotnicze i wreszcie rok 1914 — graniczna data w dziejach.

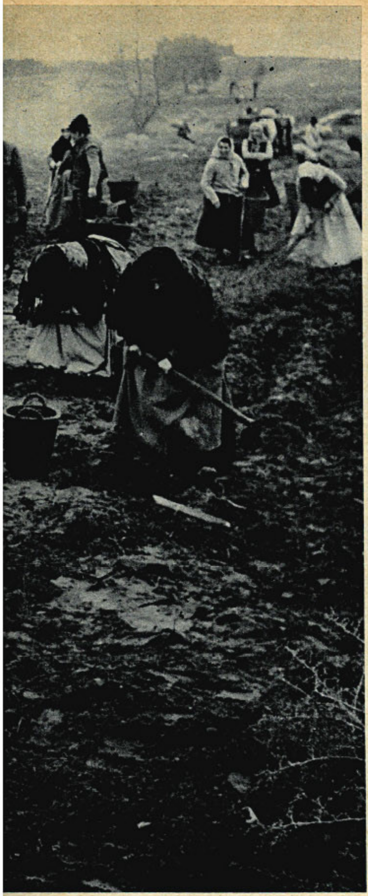
Bogusław Sochnacki

Pisarka czerpała wiele ze swych doświadczeń i wspomnień. W znacznym stopniu autobiograficzna, ta wielka powieść ma za tło rozkład feudalnych form życia, opowiada o ludziach „wysadzonych z siodła", poszukujących nowego miejsca w społeczeństwie i nowych wartości. „Noce i dnie" są także galerią wspaniale narysowanych typów ludzkich, powieścią psychologiczną o wielu głębokich spostrzeżeniach. Na czoło wybijają się dwie postaci: Bogumił Niechcic — wzorowy gospodarz, dobry mąż i ojciec, prawie — ideał, chociaż nie bez skazy, i Barbara — jego żona, kobieta niezrównoważona, pełna lęków wobec życia i ludzi. Wrażliwa, ambitna, zapatrzona w siebie, przeżywa katusze niepokoju o wszystko: dopiero po latach wyzbędzie się egotyzmu, złudzeń, chimer, nabierze życiowego męstwa, odrodzi się.

Miejscem akcji jest przede wszystkim Serbinów — majątek dzierżawiony przez Bogumiła. Jego córka, Agnieszka, tak określa w powieści miejsce swego urodzenia: **„Cały Serbinów otoczony był dla niej w mnóstwo skojarzeń i wspomnień, czyniących każdy tutejszy drobiazg na tysiąc sposobów lubym i nowym. Powszedniość tego umianego na pamięć bytu nie dawała nigdy wyczerpać utajonego w sobie znaczenia, które upajało jak stare, w zakurzonej i omszałej butelce podane, a przednie wino".**

W Serbinowie, w gubernialnym Kalińcu, w okolicznych dworach — toczy się to życie Niechciców, ich krewnych i znajomych. Warszawa jest daleko, Petersburg bardzo daleko, a Paryż i Lozanna w zupełnie innym świecie. Ale echa tamtejszych zdarzeń dochodzą na tę prowincję, wpływają na życie ludzi.

Kaliniec — to Kalisz. W niedalekim Russowie urodziła się autorka „Nocy i dni". I chociaż



akcenty autobiograficzne tak bardzo zaważyły na opisywanym przez Dąbrowską krajobrazie, na scenerii i architekturze — film ma swoje prawa. Reżyser Jerzy Antczak, po wszechstronnej dokumentacji, po wielu podróżach i poszukiwaniach, zdecydował się przenieść powieściowy Serbinów w okolice Mińska Mazowieckiego. W Seroczynie znajduje się Państwowe Gospodarstwo Rolne — i tu właśnie wynajęto kilkanaście hektarów ziemi pod zasiewy i uprawy potrzebne dla filmu, a także tereny pod budowę dekoracji: dworu, budynków gospodarczych, czworaków itp.

Jerzy Antczak („Hrabina Cosel", „Wystrzał") od dawna nosił się z zamiarem sfilmowania powieści Dąbrowskiej. Nie rozwodząc się nad szczegółami swego przedsięwzięcia mówi po prostu, że książkę tę uważa za wspaniałą, widzi w niej znakomity materiał filmowy, zawierający pysznie scharakteryzowane postacie, obraz ludzkich działań, historycznych przemian, a także — co nie bez znaczenia — melodramat, tak przecież przez widzów lubiany. Podjął tę gigantyczną pracę ze świadomością, że będzie mu sprawiała satysfakcję podczas realizacji i z nadzieją, że choć cząstkę przekazanego przez pisarkę bogactwa myśli uda się zawrzeć na taśmie. Filmowe „Noce i dnie" są realizowane równolegle w paru wersjach: krótszej — kinowej i dłuższej — telewizyjnej, która zachowa wszystkie wątki i postacie powieści. Wersja kinowa zostanie ponadto skopiowana na taśmie 70 mm. Możliwości dano więc reżyserowi ogromne: od pełnej wierności autorce, poprzez własne odczytanie i nowe skomponowanie utworu, aż po najwspanialsze osiągnięcia techniczne, jakimi dysponuje dziś kino.

★

Zwiedzamy olbrzymi teren zdjęciowy, jadąc linijką. Zaprzęg z trudem pokonuje prawdziwe „polskie drogi", chwieje się na wybojach, wpada w kałuże i rozlewiska. Po długotrwałych deszczach wszędzie tu pełno błota, tak właśnie jak w Serbinowie, objętym we władanie przez Niechciców. **„Stawy. Było ich kilka. Jeden z nich leżał między chlewami a oborą ordynariuszy i cuchnął szlamem. Drugi rozciągał się pośrodku podwórza na kształt olbrzymiej płaskiej kałuży. Trzeci, mały jak dziura, okryty rzęsą, zieleniał przy walącej się stodole, służącej za szopę na narzędzia. Czwarty leżał u wylotu drogi, wiodącej z ogrodu na podwórze".**

Było tych stawów sześć. I tu — w Seroczynie — jest ich tyle. Linijka krąży wśród zabudowań gospodarskich, walących się szop, stodół, chlewów, czworaków. Antczak opowiada, że niedawno jeszcze nic tu nie było albo rósł las. Podjeżdżamy do dworu. Dom jest rozległy, biały, leży na lekkim wzniesieniu, pośród ogrodu doprowadzonego już przez panią Barbarę do nieco lepszego stanu. Z ganku mamy rozległy widok: w dali wieża kościoła, bliżej — zabudowania gospodarskie, staw, krzewy i klomby z kwiatami. Po lewej stronie pasieka ze słomianymi czubami. A z tyłu — szósty staw. **„...leżał zaraz za domem, szło się do niego ścieżką wprost od werandy, no, ten był przynajmniej malowniczy. Aleja nad nim wysadzona drzewami i krzewami ozdobnymi, wyglądała prawdziwie romantycznie".**

Ten staw został wykopany niedawno, a wygląda jakby istniał tu zawsze. Wchodzimy do dworu. Jeszcze trwają ostatnie prace, wykańczanie wnętrz. Wszystko zbyt nowe, trzeba będzie „patynować" — m. in. ogromne foliały dworskich ksiąg w gabinecie Niechcica. Wnętrza urządzone z gustem, ale i z baczeniem, by odpowiadały zasobności właścicieli, którzy przecież byli tylko skromnymi dzierżawcami, borykającymi się nieraz z brakiem gotówki.

Przed gankiem znów czeka linijka. Reżyser Antczak wiezie nas na „serbinowskie" pola. Piękne perspektywy dróg wysadzanych wierzbami (przesadzono paręset starych drzew), szachownice różnych upraw: kapusty zielonej i fioletowej, buraków cukrowych, które staną przed kamerą, gdy nieco zżółkną, kwitnąca gryka, pola słoneczników w różnych stadiach dojrzewania.

Piękne to wszystko, mimo błota i deszczu, malownicze tą specjalną, pełną melancholii urodą polskiego krajobrazu. Antczak nie wypiera się inspiracji dziewiętnastowiecznych malarzy, świadomie chce czerpać z ich palety. Tymczasem przenosimy się na miejsce zdjęć — na kartoflisko. Na błotnistym polu — rzędy kobiet z motykami. Nadchodzi Niechcic (Jerzy Bińczycki), pyta karbowego (Janusz Ziejewski) — ile wozów dziś zwieziono. Obok nich woźnice popędzają konie, błoto pryska spod kopyt, nad kartofliskiem unoszą się chmury i jesienne dymy.

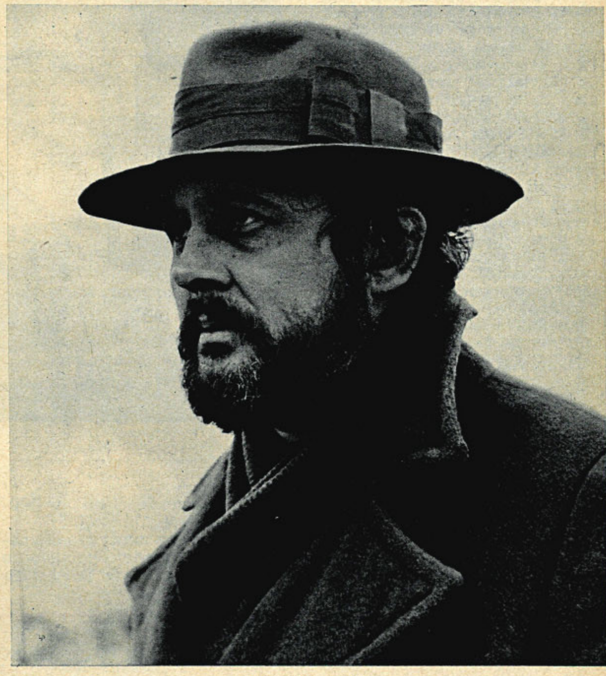
Ta scena rozgrywa się w Serbinowie w roku 1898. W kierownictwie produkcji (Zvonimir Ferič i Tadeusz Urbanowicz), gdy wynotowuję rozmaite dane o filmie, uświadamiam sobie, jak ogromnej pracy podjęli się realizatorzy. Zdjęcia (operator Stanisław Loth) będą realizowane w 137 obiektach dla wersji kinowej i 245 — dla wersji telewizyjnej. Okres zdjęciowy będzie trwać półtora roku. Wybudowano cały serbinowski „disneyland" (scenograf — Jerzy Masłowski), uszyto około 1800 kostiumów (projekty — Barbara Ptak i Renata Własow), ponad dwustu aktorów zagra role główne (Barbara — Jadwiga Barańska, Bogumił — Jerzy Bińczycki) i epizodyczne.

Mają więc wszyscy co robić, a my — widzowie — poczekajmy; za dwa lata ocenimy, czy warto było...

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

Ludwik Benoit



Jerzy Bińczycki

ZBIGNIEW PITERA

LITERATURA, FILM,

Każdej jesieni kinematografia bułgarska dokonuje obrachunku swego rocznego dorobku. Podobnie jak jugosłowiański festiwal w Puli, przegląd filmów bułgarskich w Warnie korzysta z najefektywniejszej bodaj formuły takiej konfrontacji. Rozdaje się nagrody realizatorom i wykonawcom, zbiera opinie widzów z pomocą ankiet i plebiscytów, prowadzi dyskusje, a przy okazji — dostarcza zagranicznym gościom nie tylko tematów do publikacji o filmie bułgarskim, ale także pozwala zakosztować przyjemności turystyki.

Do ankiet, plebiscytów i dyskusji przywiązywano w tym roku szczególną wagę, bo kino bułgarskie przeżywa okres dość istotnych przemian; ma do czynienia ze zjawiskami, które jedne kinematografie socjalistyczne mają już za sobą, inne muszą im dopiero stawić czoła. A więc — spadek frekwencji (zwłaszcza na krajowych filmach) wskutek inwazji telewizji i związane z tym starania o odzyskanie widzów; deklaracje programowe i pierwsze próby oceny działalności utworzonych niedawno trzech zespołów realizatorskich; pojawienie się nowych tendencji artystycznych, niejednakowo ocenianych przez różne środowiska. Jak widać, problemów nie brak.

Głównymi bohaterami tegorocznego przeglądu stały się dwa filmy: „Kowadło czy młot“ Christo Christowa i znany już u nas laureat tegorocznego festiwalu w Karlovych Varach — „Kozi róg“ Metodi Andonowa. Pierwszy, zrealizowany z okazji 90 rocznicy urodzin Georgi Dymitrowa, reprezentował możliwości kina bułgarskiego w dziedzinie rekonstrukcji historycznej; drugi przyniósł ciekawy materiał do rozważań nad aktualnymi tendencjami w bułgarskiej sztuce filmowej.

W tonacji balladowej
„Jak w pieśni“

„Kowadło czy młot“ to udramatyzowane fragmenty pamiętnego procesu o podpalenie Reichstagu w roku 1933. Jak wiadomo, jego bohaterem stał się Dymitrow, zamieniając rolę oskarżonego, narzuconą mu przez hitlerowców, na oskarżyciela faszyzmu i jego zbrodniczych metod walki o władzę. Film został zrealizowany wspólnymi siłami kinematografii bułgarskiej, DEFY i Mosfilmu. Oparty w dużej mierze na histo-

Poezja i miłość w wydaniu paryskim

MARCEL MARTIN

Korespondencja własna z Francji

Sentymentalne pragnienia i rozczarowania, ucieczka od cywilizacji i poszukiwanie raju na ziemi. Oto tematy nowych filmów francuskich, które omawia nasz korespondent.

Eric Rohmer, autor „Mojej nocy w Maud“ i „Kolana Klary“, zakończył swym najnowszym filmem „Miłość, popołudnie“ cykl tzw. „sześciu przypowieści moralnych“. Wspólny temat stanowi tu analiza uczuć bohaterów, notowanie najsubtelniejszych odruchów ludzkiego serca. W filmie „Miłość, popołudnie“ bohaterem jest żonaty, ustabilizowany życiowo mężczyzna. Ma doskonałą pracę, czarujące i pracowite sekretarki, kochającą i inteligentną żonę, dwoje udanych dzieci. Ale to szczęście jest może zbyt spokojne, aby pewnego dnia nie podjąć próby sprawdzenia jego trwałości. Dzieje się to za sprawą spotkanej przypadkowo dziewczyny, ani zbyt pięknej, ani zbyt miłej, może nawet nieco krępującej, ale „innej“ niż wszyscy, którzy otaczają bohatera. I kiedy wydaje się, że nasz bohater już ulega namiętności, on będzie miał jednak dość siły, by się jej oprzeć i dochować wierności żonie. Spotkanie młodej kobiety (rewelacyjna aktorka Zouzou) zakłóca wprawdzie spokój wewnętrzny bohatera (Bernard Verley), ale zbyt wiele dzieli oboje, aby mogli przeżyć do końca swą sentymentalną przygodę.

„Miłość, popołudnie“ jest bez wątpienia filmem mniej udanym niż „Moja noc u Maud“ czy „Kolano Klary“, typowym jednak dla gustów i wrażliwości francuskich reżyserów, ich zamiłowania do introspekcji psychologicznej i analizy moralnej. Dzięki temu film Rohmera mieści się doskonale w tych kryteriach, które nie od dzisiaj określają charakterystyczne cechy kina francuskiego — to, co w nim najlepsze i najgorsze.

Te same cechy „paryskości“ odnaleźć można w filmie Pierre Kasta „Słońca Wyspy Wielkanocnej“. Szóstka bohaterów, obarczonych tajemniczą misją, udaje się na odległą wyspę, która stanowi zarazem siedzibę jednej z najstarszych i najmniej znanych cywilizacji na naszym globie. Jej nie zbadane i nie wyjaśnione do dzisiaj ślady, to setki olbrzymich, wspaniałych posągów. W niezwykłym, egzotycznym otoczeniu bohaterowie „Słońc Wyspy Wielkanocnej“ odkryją sens swego posłannictwa.

Pierre Kast, lewicowy intelektualista, nie może się wyzwolić od nostalgii za „utraconym rajem“, nieuchwytnym szczęściem, niweczonym przez szaleństwa współczesnego świata. Mimo pewnych naiwności i ulegania drażniącym wpływom wspomnianej wyżej „paryskości“ — „Słońca Wyspy Wielkanocnej“ są utworem, który wywiera fascynujący urok jako jeden z najlepszych w gatunku „science-fiction“.

Do podobnie wyimaginowanego raju przenosi widzów reżyser Barbet Schroeder. W swym debiucie „More“ pokazał, że ucieczka od rzeczywistości w świat kontemplacji odbywa się poprzez narkomanię, a straszliwy powrót do świata realnego jest równoznaczny ze śmiercią. Najnowszy film Schroedera nosi tytuł „Dolina“; akcja rozgrywa się w zagubionym, oddalonym od świata fabryk i samochodów zakątku ziemskiego raju, w samym sercu Nowej Gwinei. Jest to jeszcze ziemia dziewicza, a zamieszkujące ją plemiona żyją tak, jakby nadal trwała epoka kamienna. W tej scenerii następuje spotkanie młodej kobiety (Bulle Ogier) z grupą hippiesów pod wodzą zdziwaczałego mistyka (Jean-Pierre Kalfon).

WIDZ

Kino bułgarskie poszukuje własnego oblicza, mając silne oparcie w literaturze. Czy realizatorzy potrafią sprostać interesującym propozycjom, które zgłaszają kinu pisarze?

rycznych stenogramach, przypominał metodą realizacji „Epilog norymberski" Antczaka; bułgarscy twórcy położyli jednak znacznie większy nacisk na aktorstwo, pozwalając Stefanowi Gecowi stworzyć w roli Dymitrowa postać patetyczną, pomnikową. Jak zwykle w tego typu filmach, sztuczne i przerysowane wydają się postacie przeciwników politycznych (Goering, Goebbels i inni), ale wyświetlony w czasie festiwalu dokumentalny film o procesie lipskim wykazał, że hitlerowcy w swych wystąpieniach, utrwalonych przez ówczesną kronikę, zgrywali się w sposób znacznie bardziej błazeński niż to sobie dziś uświadamiamy. „Kowadło czy młot", jako film prestiżowy, zdobył główną nagrodę festiwalu.

Najgorętsze oklaski widowni powitały nagrodzenie „Koziego rogu". Szkoda, że film ten, wyświetlany w ostatnim dniu festiwalu, w niewielkim tylko stopniu był przedmiotem dyskusji toczącej się podczas przeglądów. Oparty na scenariuszu Nikołaja Chajtowa, świadczy, jak wiele zawdzięczają literaturze najlepsze bułgarskie filmy. Rzecz jest utrzymana w stylu ludowej ballady, ukazuje dramat narodowy poprzez tragedię jednostki — historię krwawej zemsty, pełną gwałtów, zapamiętania, wybuchów namiętności i rozpaczy. Daleka od optymistycznego tonu opowieści patriotycznych, zaskakuje szekspirowskim rozmachem i konsekwencją w odmalowaniu charakterów i zdarzeń, zmierzających nieubłaganie do tragicznego finału. Brutalność filmu musiała zaszokować niejednego widza, wychowanego na kinie ogłędnym, taktownym, wstydliwym. A jeszcze bardziej zaniepokoiła tych, którzy skłonni są mniemać, że gwałty i okrucieństwa na ekranie mają zgubny wpływ na obyczaje widzów. Słusznie więc bułgarscy socjolodzy odwołali się do publiczności, zadając w ankiecie pytanie, co każdy sądzi o pokazanej w „Kozim rogu" scenie gwałtu. Oto wyniki:

1. Scena gwałtu jest uzasadniona i konieczna 63,37%
2. Stanowi nowy element w kinie bułgarskim 46,46%
3. Pokazana jest z poczuciem umiaru 18,87%
4. Trzeba było pokazać ją aluzyjnie 10,38%
5. Podobne sceny są niebezpieczne i szkodliwe 4,50%
6. Brak odpowiedzi 1,43%.

Korespondencja własna z Bułgarii

Nie mniej ciekawe odpowiedzi padły na pytanie, co skłoniło widzów do obejrzenia „Koziego rogu". 43,77%, a więc większość uczestników ankiety, stwierdziła, że zadecydowało o tym nazwisko pisarza Nikołaja Chajtowa. Tak więc i ankiety zdają się potwierdzać opinię krytyków, że najmocniejszą stroną bułgarskiej twórczości filmowej jest jej zaplecze literackie. Dobra literatura decyduje o atrakcyjności filmu w oczach najszerszej widowni, a jednocześnie jest źródłem nowatorstwa i bodźcem do poszukiwań własnego oblicza. Świadczą o tym także inne filmy warneńskiego festiwalu.

„Tatuł" (nazwa trującego chwastu) w reżyserii Atanasa Trajkowa, oparty na powieści Georgi Karasławowa, jest historią zbrodni, którą popełnia stara wieśniaczka, trując synową, by nie dopuścić do podziału gospodarstwa. Kamera śledzi kolejne stadia dojrzewania tej „zbrodni bez kary", jest to bowiem wyłącznie studium charakteru i stosunków między ludźmi, unikające jakiegokolwiek moralizatorstwa. „Miłość", zrealizowana przez młodego reżysera Ludmiła Stajkowa, to znów adaptacja powieści Aleksandra Karasimeonowa. I choć całość jest po debiutancku zachłanna w gromadzeniu problemów (konflikt pokoleń, poszukiwanie przez młodą dziewczynę własnej tożsamości i miejsca w społeczeństwie, klęska sentymentalnych złudzeń itp.), stosowaniu wymyślnych chwytów narracyjno-montażowych i dygresji publicystycznych (dokumentalne sekwencje wietnamskie) — literackie walory filmu są niewątpliwe. W obu tych filmach reżyserzy, wskutek braków warsztatowych, nie zawsze umieją zrobić z tej interesującej literatury najlepszy użytek. Wydaje się, jakby w Bułgarii sytuacja była odwrotna niż w jakiejkolwiek innej kinematografii: ma ona więcej dobrego materiału scenariuszowego aniżeli możliwości dojrzałego zrealizowania go na ekranie.

Tak często dziś spotykany na ekranie balladowy styl opowiadania jest wprawdzie na miejscu w poetyckim „Kozim rogu", ale wypada nieprzekonywająco w filmie Christo Piskowa i Iriny Aktaszewej „Jak w pieśni". Zrealizowany z okazji 60 rocznicy powstania bułgarskiego Komsomołu, opowiada o młodziutkim rewolucjoniście i dniach wyzwolenia w roku 1944, starając się iść śladem pamiętnej „Ballady o żołnierzu" Czuchraja. Ale ta inspiracja okazuje się niezbyt płodna; chyba dlatego, że oba filmy dzieli spory dystans czasu, a style się zmieniają i deprecjonują; tak ujmująca jeszcze niedawno „balladowość" zamazuje dziś niepotrzebnie fakty, których skomplikowane treści psychologiczno-ideowe chcielibyśmy widzieć w bardziej odkrywczym świetle; młodzieńczo szkicowane obrazki już nie wystarczają.

Bułgarskie kino ma już także rodzimą „science-fiction". Złożony z trzech nowel film „Trzecia po słońcu" Georgi Stojanowa porusza frapujący temat względności wzajemnego stosunku kolejnych epok cywilizacji ludzkiej. Skoro my nazywamy pierwotny okres naszych dziejów barbarzyńskim, jak potraktują naszą epokę cywilizacje bardziej od nas rozwinięte? Czy humanizm i szczęście człowieka zależą od jego rozwoju cywilizacyjnego? Czy należy przyśpieszać dokonującą się w naturze ewolucję? Scenarzysta Paweł Wieżinow, filozof z wykształcenia, stara się stawiać tego rodzaju pytania poważnie i taktownie; reżyser jednak nie zawsze umie ten intelektualny ton uchwycić i wprawdzie też fantazjuje, ale nieporadnie i w oparciu o nie najlepszą plastykę.

Niemniej nawet tak specyficzny gatunek filmowy, jak „science-fiction", zdaje się potwierdzać tezę o bogactwie literackiej inspiracji w kinie bułgarskim. Czy działające od niedawna zespoły realizatorskie potrafią lepiej wykorzystać te zasoby? „Kozi róg" wydaje się pomyślnym znakiem.

ZBIGNIEW PITERA

W tonacji sentymentalnej
„Droga Luiza" — Philippe de Broca, Jeanne Moreau i Julian Negulesco

Dziewczyna zajmowała się dotychczas zbieraniem piór rajskich ptaków, ale — zaintrygowana życiem hippiesowskiej wspólnoty — postanawia wyruszyć wraz z nimi w stronę tajemniczej doliny, gdzie podobno tubylcy ukrywają swe bóstwa. Po długiej i trudnej wędrówce przez nieprzebytą dżunglę, tylko małej garstce udaje się dotrzeć do celu. Otwiera się przed nimi widok na dolinę...

Ta opowieść o wędrówce jest symboliczną trawestacją nieustannego, podświadomego poszukiwania wewnętrznego ładu, spokoju serca i rozumu. Schroeder z dokumentalną wiernością odmalowuje życie i obyczaje tubylców, ukazując współczesnym Europejczykom, zamkniętym w piekłach wielkich miast, mit powrotu do natury, prostoty, harmonii. Zrealizował piękny film, przesycony urzekającym, poetyckim nastrojem.

W innej atmosferze i innej scenerii utrzymany jest najnowszy film Philippe'a de Broki „Droga Luiza". Ten specjalista od przewrotnych komedii („Igraszki miłosne", „Dowcipniś") i widowiskowych filmów przygodowych („Człowiek z Rio", „Człowiek z Hongkongu") jest jednak mniej zręczny, gdy porusza się w obrębie sentymentalnej opowieści i stara się malować psychologiczne portrety swych bohaterów. Ową tytułową Luizą jest dojrzała, czterdziestoletnia kobieta (Jeanne Moreau), darząca namiętną miłością o wiele młodszego od niej mężczyznę (Julian Negulesco), Włocha, który przyjechał do Francji w poszukiwaniu pracy. Ale młodzieniec bez ceremonii wykorzystuje to szalone uczucie. Można by z tego tematu zrobić subtelną historię miłosną, choćby w rodzaju „Zmysłów" Viscontiego, ale de Broca nie jest konsekwentny: oscyluje między stylem komediowym a dramatycznym, jego film jest zimny i mdły, mimo obecności dwojga znakomitych aktorów.

MARCEL MARTIN

zapiski krytyczne

● ŚWIETNI AKTORZY – I CO Z TEGO ● DREPCZĄC PRZED KOTARĄ ● KABINA NA BIEGUNACH ● KLAPA ●

NIEDZIELA

Gdybym kiedy pisał wspomnienia, jeden krótki rozdział poświęciłbym mojej pracy, jako asystenta reżysera filmowego. Było to jeszcze podczas studiów, w drugiej połowie lat trzydziestych. Przyjaciel kolegi pracował w atelier filmowym na Trębackiej. Chciałem wiedzieć jak wygląda robota przy filmie. Wprowadził mnie do studia któregoś dnia. Romuald Gantkowski kręcił tu film „Dziewczyna szuka miłości". Robił właśnie scenę we wnętrzu. Zdziwiło mnie, że wybudowano nie całe wnętrze, lecz fragment, nawet bez sufitu. Wśród uszminkowanych aktorów rozpoznałem Tamarę Wiszniewską, którą już pamiętałem z ekranu. Przyglądałem się zdjęciom przez cały dzień. Przyszedłem też dnia następnego. W końcu zacząłem przychodzić co dzień i od czasu do czasu pomagać reżyserowi. Była to, oczywiście, pomoc bardzo prymitywna: sprowadzanie statystów na plan, dbanie, by nie hałasowali itd.

Scenariusz do tego filmu napisali nie byle jacy autorzy — Cwojdziński, Goetel, jeszcze ktoś. Grali: Stanisława Wysocka, Kurnakowicz, Hnydziński, Ciecierski, Dardziński, a główne role — Tamara Wiszniewska, Mieczysław Cybulski i Mieczysław Milecki. Przedwojenny film polski jest znany z tego, że szafował świetnymi aktorami, z czego niewiele wychodziło. Tak i tu. I scenariusz filmu był zbyt marny, i technika realizacji nazbyt prymitywna. A poza tym pod koniec zabrakło pieniędzy i nie można było wykonać wszystkich zaplanowanych zdjęć.

Pamiętam, jak biedna Wysocka, osoba wówczas już starsza, męczyła się od upału panującego w studio z powodu rozgrzanych reflektorów i złej klimatyzacji. W przerwach między zdjęciami — a przerw było wiele i trwały długo — siedziała z chusteczką na swoich ciemnych, bujnych włosach, chroniąc głowę od elektrycznego żaru. Była bardzo cierpliwa i zdyscyplinowana — ta wybitna aktorka. Młodsi czas spędzali lepiej, na kawie w atelier albo gdzieś w pobliżu (lokali w okolicy było sporo). Duszę towarzystwa stanowił zwykle Cybulski, jasny, wesoły chłopak, o trochę słodkiej urodzie tamtych lat. Zawód aktora filmowego traktował jako źródło zarobku. Z zamiłowania był automobilistą i działał w tej branży.

Treść filmu pamiętam bardzo z grubsza. Cybulski był lotnikiem, konstruktorem samolotów. Na samolocie własnej konstrukcji przeleciał Atlantyk i wylądował w Brazylii, tam poznał piękną córkę (Wiszniewska) polskiego ranczera (Kurnakowicz) i oczywiście zakochał się w niej. Jaką rolę odgrywał w tej historii Milecki, nie pamiętam, wiem tylko, że był pilotem i ginął śmiercią lotnika.

Technika realizacji przedstawiała się — powiadam — bardzo prymitywnie. Kiedy np. Milecki w jednej ze scen miał iść przez uśpione miasto, zrezygnowano z miasta i robiono aktora drepczącego w miejscu na tle czarnej aksamitnej kotary. Ze zdjęciami we wnętrzu samolotu, podczas przelotu Cybulskiego przez ocean, sprawa wyglądała bardziej skomplikowanie. Na biegunach ustawiono fragment kabiny i posadzono w niej aktora. Za kabiną umieszczono wielki obracający się bęben, rodzaj karuzeli, na którym były namalowane chmury. Podczas zdjęć jedni członkowie ekipy kołysali kabiną (burza nad Atlantykiem), inni obracali bębnem z chmurami, które, widoczne przez okienko kabiny, leciały do tyłu, markując pęd samolotu. Cybulskiemu zaś moczono twarz gliceryną, żeby wyglądała na spoconą. Zresztą aktor dobrze się bawił podczas zdjęć, sarkając tylko, że za mocno kołyszemy kabiną.

W filmie była scena balu. Ponieważ producent oszczędzał na kostiumach, zaangażował statystów z własnymi frakami. Byli to fordanserzy, pomniejsi artyści estradowi, jakieś niebieskie ptaki. Zachowywali się dość niesfornie i z trudem tylko można ich było skłonić, by udawali towarzystwo wytworne (skłanianie ich do tego należało do moich obowiązków).

Przy filmie pracowałem bezpłatnie. Raz tylko zarobiłem. Władysław Broniewski przyrzekł napisać słowa do piosenki (skomponowanej przez popularnego wówczas kompozytora Kondrackiego), ale gdzieś się zapodział. Piosenkę miała śpiewać Wiszniewska (o Brazylii, egzotyce, miłości — czego żądał producent). Wszystko już zostało przygotowane do zrobienia tej sceny, a Broniewskiego jak nie było, tak nie było. Wtedy Gantkowski, nie mając nikogo innego pod ręką, zaproponował mi, żebym napisał słowa. Miałem tyle czasu, ile trwała przerwa obiadowa, godzinę czy półtorej. Napisałem. Był to bodaj pierwszy mój zarobek w życiu. I satysfakcja, że prawdziwa gwiazda tekst wykonała. Niestety, piosenka nie weszła do filmu. Kiedy zabrakło pieniędzy i zdjęć nie ukończono, trzeba było tak przemontować materiał, żeby rzecz miała jakiś jednak sens, więc część materiału odpadła. Mimo to „Dziewczyna szuka miłości" poniosła klęskę. Weszła na ekran w którymś z kin przy Nowym Świecie, ale padła po kilku dniach.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

„SZKLANA KULA" (Polska). Autorzy, portretując młodych, spodziewali się, iż z samego obserwowania ich wyniknie jakaś prawda ogólniejsza.

„DZIKIE DZIECKO" (Francja). Powrót do pierwotnych źródeł inspiracji Truffauta. Kolejny film o niedoskonałym opanowaniu przez ludzi technik porozumienia się.

„ZDRADZIECKIE GRY MIŁOSNE" (Czechosłowacja). Przykład niszczycielskiego postępowania wobec wielkich dzieł literackich, udokumentowany na przykładzie adaptacji noweli z „Dekamerona" Boccaccia i „Heptamerona" Małgorzaty Nawarskiej.

„KAJDANKI" (Jugosławia). Wokół filmu rozgorzała w Jugosławii dyskusja, ale niezależnie od niej — jest to dzieło niemal doskonałe.

Nasi recenzenci pisali...

„LAMPY NAFTOWE" (Czechosłowacja). Z melodramatycznej opowieści — przejmujący dramat o rezygnacji i walce.

„OCALENIE" (Polska). Przypomina o sprawie podstawowej, przywołuje pytania elementarne, ukazuje to w sposób artystycznie dojrzały, wstrząsająco konkretny, pełen umiaru.

„OBCYM WSTĘP WZBRONIONY" (Polska). Dwie dokumentalne relacje: znakomita epopeja wykolejeńca i wątpliwej wartości kronika półświatka.

„LOVE STORY" (USA). Jeśli można ten film uznać za fenomen, natura tego fenomenu jest raczej magiczna niż socjologiczna. „Love Story" przywołuje na krótko dawno minioną magię kina.

●

Panie Redaktorze!

Oglądałem ostatnio widowiskowy przebój lat pięćdziesiątych — „Ziemię faraonów" Howarda Hawksa. Wydaje mi się, że ten zajmujący film wytrzymał próbę czasu. Tymczasem niemal wszystkie utwory z gatunku „monumentalno-antyczno-historycznego" spotykają się z surową oceną krytyki filmowej. Przykłady: „Upadek Cesarstwa Rzymskiego", „Helena Trojańska", „Kleopatra", „Spartakus", "Walka o Rzym" i inne. Dlaczego tak się dzieje? Wydaje się, że przyczyną jest brak odpowiedniego kryterium, według którego należałoby te filmy klasyfikować. Nie chodzi tu przecież o zaangażowanie czy odbicie problemów ideowo-społecznych. Nie może też być wierności „historii. Już bowiem Tacyt twierdził, że doniosłe zdarzenia spowija zaiste zawsze mgła wątpliwości i niejasności. Gdy jedni najbłahsze plotki poczytują za prawdę, inni podają fakty za zmyślenia, a jednych i drugich poglądy przejaskrawia potomność".

Jedno jest pewne — zapotrzebowanie na te filmy jest ogromne. W tych kosztownych przedsięwzięciach interesuje nas nie tylko oprawa: gwiazdy, rozmach, egzotyka, ale również nurtujące starożytnych problemy. Zbrodnia zostaje ukarana, cnota — nagrodzona. Nie sposób zaprzeczyć, że nie tylko ekranizacje, lecz dzieła takich pisarzy, jak Gibbon, Dumas czy Sienkiewicz cieszą się ogromną popularnością.

Dlaczego więc tak mało jest na ekranach tych filmów? Dwa, trzy tytuły rocznie nie mogą usatysfakcjonować widzów. Nie można nas nazywać widzami niewybrednymi, trzeba wziąć pod uwagę zbiorową reakcję widowni. Chcielibyśmy zobaczyć takie filmy, jak „Kartagina w płomieniach", „Attyla", „Ben Hur", „Cyd", „Juliusz Cezar", „Lukrecja Borgia", „Maria, królowa Szkocji".

Drugim gatunkiem nieprzychylnie ocenianym przez krytykę są utwory „płaszcza i szpady". Od czasów „Markizy Angeliki" nasi widzowie utracili kontakt z tym gatunkiem filmowym. A przecież zasoby są pokaźne i CWF ma z czego czerpać tytuły (np. „Dzielny Pardaillan", „Stu rycerzy").

Przy okazji — sprawa westernów. Dlaczego pomijamy włoskie westerny w reżyserii Sergio Leone, ze słynnym „Za garść dolarów" na czele? Krytycy twierdzą, że za dużo w nich gwałtu, okrucieństwa i zbrodni. A przecież wiele łączy „Za garść dolarów" ze „Strażą przyboczną" Akira Kurosawy, uznaną za arcydzieło. Nasi widzowie dorośli już do oglądania spektakli w rodzaju brutalnej „Beatrice Cenci" czy nieznanej u nas „Dzikiej bandy" Sama Peckinpaha. Można stosować właściwą granicę wieku, ale nie można pozbawiać wszystkich widzów oglądania tych filmów.

Gusty publiczności nie ulegają radykalnym zmianom. Dobry film kostiumowy, dobry western — zawsze odniosą sukces, co najlepiej uwidocznia się w statystykach rozpowszechniania.

WALDEMAR MAĆKOWSKI
Gdańsk

FILM pisał przed 25 laty...

NR 27 Z DNIA 15 PAŹDZIERNIKA 1947 (dwutygodnik). Gustaw Morcinek pisze o filmie „Stalowe serca": **„Egzotyką filmu będzie zaskoczony każdy człowiek, który nie zna Śląska z autopsji lub zna go tylko z okien pociągu. Dotychczas bowiem Śląsk dla Polski był tylko synonimem »lasu dymiących kominów« wielkich pieców, maszyn, palących się hałd, ponurego krajobrazu z Meuniera i »czarnego człowieka« z kopalni węgla. Co się poza tym działo, o tym już mało kto wiedział. »Stalowe serca« — to wielka rapsodia filmowa i bohaterski rapsod Śląska. Oto gdzieś tam na jednej z licznych kopalni i na jednej z licznych hut śląskich rodzi się wspaniały bunt robotnika śląskiego podczas okupacji niemieckiej. Reżyser ujął tylko jeden typowy wypadek — sabotaż. Grupa robotników pod dowództwem inżyniera z Krakowa wysadza w powietrze maszyny w walcowni i na kopalni, by uniemożliwić Niemcom produkcję płyt pancernych. Reżyser oparł swój scenariusz na faktach autentycznych."**

Korespondent FILMU donosi z festiwalu w Cannes: **„Polski film krótkometrażowy »Powódź« uzyskał duży skuces, zdobywając nagrodę jako najlepszy film dokumentalny. Tym przyjemniej i zaszczytniej dla Polski, że właśnie tu, przy bardzo silnej konkurencji dwunastu państw, przedstawiających 27 filmów, zdobyliśmy nagrode. Realizm zdjęć »Powodzi« prawda i prostota ekspresji artystycznej reportażu Polskiej Kroniki Filmowej, zdobyły uznanie jury, które uznało nasz film za lepszy od tak groźnych konkurentów, jak piękny włoski film dokumentalny »Białe łąki« o cmentarzach alianckich we Włoszech, czy francuski — »Prace biologiczne Pasteura«".** W tym samym sprawozdaniu autor pisze: **„Nie ulega wątpliwości, że cztery wielkie festiwale międzynarodowe rocznie nie pozwalają żadnej produkcji przysłać na wszystkie pokazy międzynarodowe dzieł naprawdę wartościowych. Duża ilość festiwali obniża automatycznie poziom pokazywanych filmów i należałoby pomyśleć już teraz o ograniczeniu liczby tych turniejów sztuki filmowej".**

Wiadomości zagraniczne. **„Przed kilku tygodniami odbyła się w Waszyngtonie konferencja prasowa, urządzona przez prezesa M.P.A.A. Erica Johnstona, który niedawno powrócił z Europy. Johnston oświadczył zebranym dziennikarzom, że przywiózł ze sobą polski film średniometrażowy „Suita Warszawska", który był demonstrowany prezydentowi Trumanowi na specjalnym pokazie w Białym Domu. Film ten zostanie następnie przesłany do Hollywood, celem pokazania go filmowcom amerykańskim".**

Odpowiedzi redakcji: **„»Kocio«. — »Reżyser dziwił się moim oczom z żadko spotykanymi ruchami, więc mogę być artystką«. Raczej nie, a w każdym razie r z a d k o".**

MAX I FERAJNA (Max et les ferrailleurs)

Scenariusz (według powieści **Claude Nerona**): **Claude Sautet Claude Neron** i **Jean-Loup Dabadie**

Reżyseria: **Claude Sautet**
Zdjęcia: **René Matelin**
Muzyka: **Philippe Sarde**

Wykonawcy: Max — **Michel Piccoli**, Lily — **Romy Schneider**, Abel — **Bernard Fresson**, Rozinsky — **François Pérrier**, komisarz — **Georges Wilson**, Mały Lu — **Boby Lapointe**, Robert — **Michel Creton**, Dromadaire — **Henri-Jacques Huet**, Jean — **Jacques Canselier**, Guy — **Alain Grellier**, Tony — **Maurice Auzel**, Losfeld — **Philippe Léotard**, Loiselle — **Robert Favart**, pani Saidami — **Léa Gray**, Ida — **Dany Jacquet**, Nicole — **Danielle Durou**, Maria — **Betty Beckers**, Baraduch — **Dominique Zardi**, Napo — **Jacques Cottin.**

Produkcja: Lira Films i Sonocam S. A. (Francja — Włochy) — 1971.

★

Max, oficer policji porządkowej, ma własną koncepcję swego zawodu i sprawiedliwości. Jego marzeniem i ideą fixée jest chwytanie przestępców na gorącym uczynku. Inspiruje więc, przy pomocy sprytnej machinacji, napad na bank. Prowokacja nie udaje się i Max sam wpada w zastawione przez siebie sidła. Film reżyserował Claude Sautet, autor wyświetlanych niedawno na naszych ekranach „Okruchów życia".

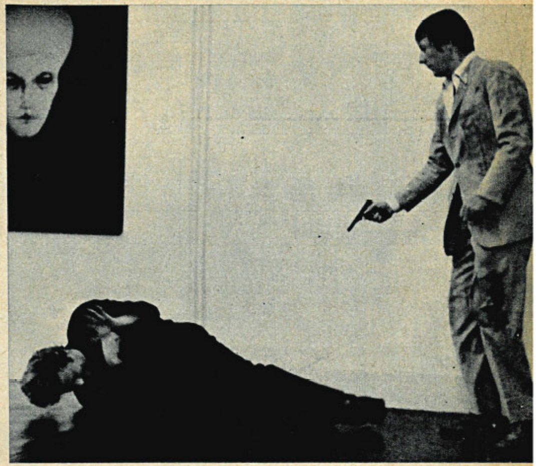
Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

IDZIEMY DO KINA

CZAS UMIERANIA (Le temps de mourir)

Scenariusz: **Alain Morineau** i **André Farwagi**
Reżyseria: **André Farwagi**
Zdjęcia: **Willy Kurant**
Wykonawcy: dziewczyna — **Anna Karina**, Max Töpfer — **Bruno Cremer**, Hervé Breton — **Jean Rochefort**, jego żona, Isabelle — **Catherine Rich**, Helmut — **Billy Kearns**, Marco — **Daniel Moosman.**
Produkcja: Films de la Licorne — Filmsky (Francja) — 1970.

Tajemnicza młoda kobieta zjawia się w posiadłości bogatego przemysłowca z krążkiem taśmy filmowej, na której zapisana jest scena śmierci żyjącego jeszcze bohatera. Fantastyka, meandry czasu, nieprzenikniona tajemnica Przeznaczenia. Barwa, szeroki ekran.



Dodatek: „Myszka". Realizacja: **Stefan Janik.** Zdjęcia: **Jan Tkaczyk.** Muzyka: **Jerzy Maksymiuk.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie — 1971. Animowana, barwna groteska.

PORACHUNKI (The Reckoning)

Scenariusz (według powieści **Patricka Halla**): **John McGrath**

Reżyseria: **Jack Gold**
Zdjęcia: **Geoffrey Unsworth**
Muzyka: **Malcolm Arnold**

Wykonawcy: Michael Marler — **Nicol Williamson**, Joyce Eglington — **Rachel Roberts**, Hazlitt — **Paul Rogers**, Hilda Greening — **Zena Walker**, Rosemary Marler — **Ann Bell**, matka Marlera — **Gwen Nelson**, Kath — **Christine Hargreaves**, Brunzy — **Tom Kempinski**, Burke — **J. G. Devlin**, Benham — **John Normington**, Keresley — **Peter Sallis**, dr Carolan — **Godfrey Quigley**, Philip — **John Malcolm**, ojciec Madden — **Desmond Perry.**

Produkcja: Ronald Sheldo Productions, Columbia (Wielka Brytania) — 1969.

★

Bohaterem tego dramatu społeczno-obyczajowego jest mężczyzna, który zrobił karierę i któremu udało się wydostać z rodzinnego irlandzkiego środowiska proletariackiego i wejść do kierowniczej kadry administracyjnej angielskiego businessu. Ale ta kariera nie przyniosła mu zadowolenia i poczucia sukcesu. Stał się obcy dla dawnego środowiska, a w nowym będzie zawsze tylko parweniuszem.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Ocalenie	5	5	4		5		5	5	5
Adalen 31	5		6	4		4	4	4	4
Ostatni wojownik	4	4	4				4	3	3
Waterloo	4	3	4			4	3	3	4
Love Story	4	4	4			3	3	3	4
Obcym wstęp wzbroniony	4	3					4		3
Ziemia faraonów	5	2	3				2	4	
Lampy naftowe	2	4	4				3	3	4
Szklana kula	3		2				4		4
Czym mogę służyć?	3		3						3
Winowajca potrzebny od zaraz	3								
Bolesław Śmiały	2	3	2						

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

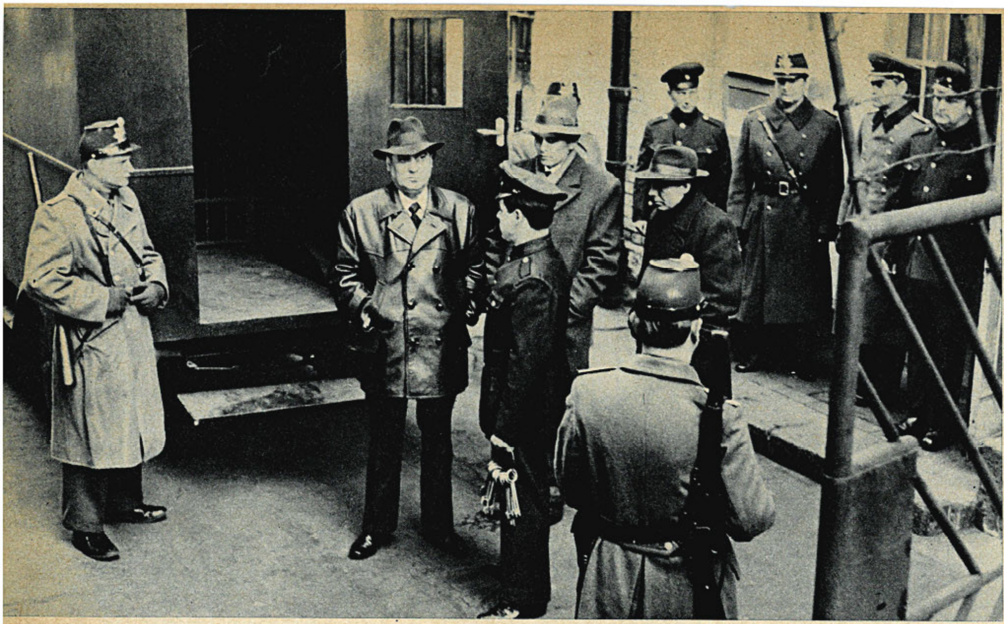
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 7.X.1972 r. Zam. 8558 A-17

INDEKS 35904

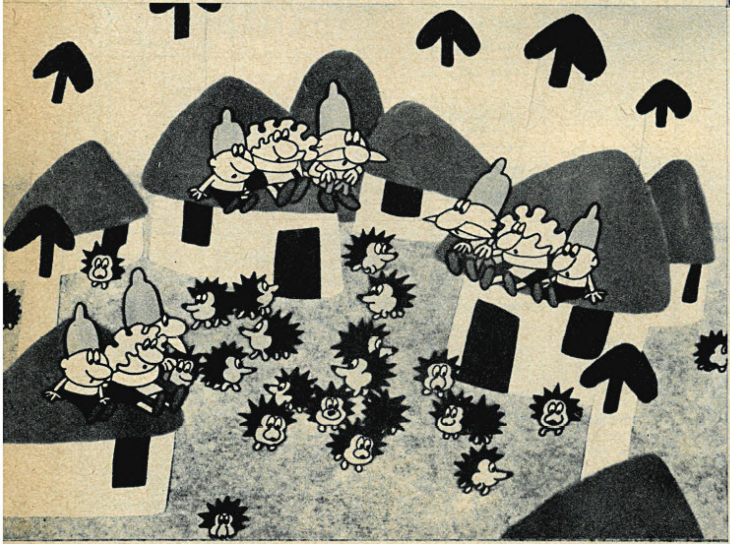


„Kowadło czy młot"

„Trzecia po słońcu" — Dobrinka Stankowa

„Wolny ptak" — Newena Kokanowa

„Mądra wioska"



Nowości bułgarskie

są tematem korespondencji, którą zamieszczamy na str. 12—13. Autor omawia w niej aktualne problemy kinematografii bułgarskiej oraz filmy demonstrowane na jesiennym festiwalu w Warnie. Oto kilka scen z tych filmów.